PUBBLICAZIONE MENSILE

CONTO CORRENTE CON LA POSTA

DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI

MILANO - ROMA

ANNO VI - FASC. V

OTTOBRE MCMXXV

SOCIETÀ ANONIMA TENSI

CAPITALE SOCIALE L. 10.000.000 INTERAMENTE VERSATO

MILANO

TUTTI I PRODOTTI SONO PREPARATI CON FORMULE DEL DOTTOR AJMAR

CARTE PATINATE
PER L'INDUSTRIA GRAFICA

ILLUSTRAZIONE LUCIDA SPECIALMENTE ADATTA PER TRICROMIA

ILLUSTRAZIONE OPACA PER LAVORI ARTISTICI IN TIPOGRAFIA

CARTA PER CROMOLITOGRAFIA
PER TUTTI I PROCESSI DI STAMPA LITOGRAFICA A PIÙ COLORI

CARTONCINO PER CROMOLITOGRAFIA E TIPOGRAFIA

CARTONCINO PER CARTOLINE ILLUSTRATE

PRODOTTI SENSIBILI
PER FOTOGRAFIA

CARTE E LASTRE PER FOTOGRAFIA

CARTE E LASTRE PER RADIOGRAFIA

FILMS PER LA CINEMATOGRAFIA E LA FOTOGRAFIA

SOMMAIRE DU NUMÉRO D'OCTOBRE 1925

LE TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE PADOUE, II, PAR ANDREA MOSCHETTI, DIRECTEUR DU MUSÉE DE LA VILLE DE PADOUE, AVEC 27 ILLUSTRATIONS ET UNE PLANCHE HORS TEXTE.

Le professeur Moschetti continue et termine la revue des œuvres d'art encore nombreuses que la Cathédrale de Padoue possède et il les illustre avec des recherches critiques et avec des notices historiques extraites des Archives de la Cathédrale. Parmi les objets les plus importants on note: le fameux et monumental Reliquaire de la Croix œuvre accomplie entre 1435 et 1453 par Pietro da Parma et Tommaso da Bologna; un groupe notable d'autres reliquaires du XV ème siècle; un grand cadre d'argent exécuté en 1492 par Anton Francesco dalla Seta; deux dalmatiques de velours du XV ème siècle; quelques reliquaires du XVI ème; les deux somptueuses reliures de l'Évangéliaire d'Isidoro et de l'Epistolaire de Gaibana, œuvres de 1525 environ, par l'orfèvre Alvise; trois vases d'argent ciselés, et la belle croix en cristal de roche et argent, aussi du XVI ème siècle; des calices et des ostensoires des XVII ème, XVIII ème, XIX ème siècles.

UNE NOUVELLE PEINTURE DU TINTORET, LE PORTRAIT DU DOGE LOREDAN PAR GIULIO LORENZETTI, INSPECTEUR AU MUSÉE CORRER DE VENISE, AVEC 3 ILLUSTRATIONS ET UNE PLANCHE HORS TEXTE.

L'attribution à Tintoret de ce portrait jusqu'ici inconnu, est faite par le Dr. Lorenzetti, non seulement sur des raisons et des comparaisons d'art, mais aussi sur des arguments historiques. Chaque doge, à peine nommé, faisait exécuter son propre portrait pour la série qui orne la salle du Grand Conseil ou celle du Scrutin; et un tableau dans lequel il était représenté aux pieds de la Vierge, pour la salle du Senat. De plus, en général, une réplique du portrait était conservée par la famille du doge. Tintoret fut dès l'année 1559 le peintre officiellement chargé des ces honnorables travaux, qui pendant quarante ans avaient été ceux de Titien. Dans la salle du Senat il reste encore le portrait du doge Pietro Loredan aux pieds de la Vierge, conduit par Tintoret avec l'aide des élèves. Francesco Sansovino affirme avoir vu le portrait de Loredan de la main du Tintoret dans la salle du Scrutin. Ridolfi dans la Vie du peintre rappelle la réplique de ce portrait existant encore, de son temps, chez les descendants du doge. Puisque le portrait de la série du Palais Ducal fu perdu dans l'incendie de 1577, tout porte à croire que le nôtre soit celui qui resta longtemps dans la famille Loredan.

LE PEINTRE ALBERT MARQUET, PAR JEAN ALAZARD, PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART À L'UNIVERSITÉ D'ALGER, AVEC 17 ILLUSTRATIONS ET UNE PLANCHE HORS TEXTE.

Albert Marquet, élève de Gustave Moreau, mais formé aussi sous l'influence des peintres impressionnistes, est un des peintres les plus spontanés et les plus sincères de la France d'aujourd'hui. Doté d'un sens aigu de la composition, il a en outre l'instinct très vif des "valeurs". Dans ses tableaux les lignes qui forment la structure organique d'un paysage, émergent robustes, dans une simplification admirable des formes où l'essentiel ne se perd pas dans la foule des détails. Il est surtout le peintre des bords de la Seine et des paysages dans lesquels la nature est animée par la mobilité des eaux; soit qu'il s'agisse des fleuves de l'Ile de France ou de la Charente, soit qu'il s'agisse de la mer de la Normandie, de Bordeaux ou de l'Algérie. Mais il fut attiré aussi par la vision simple et grandiose de la terre africaine, perçue et exprimée d'une manière bien différente de la manière romantique. De même il a rendu d'une manière exquise tant la lourde atmosphère du port de Hambourg que l'atmosphère sereine et transparent du golfe de Naples. Son oeuvre simple et sobre, est celle désormais d'un classique, et son influence apparaîtra toujours plus grande dans la peinture française de ce siècle.

Gli articoli in **OREUM**, preferiti dalla clientela elegante, sono perfettamente simili a quelli eseguiti in oro dai più provetti gioiellieri.

L' **OREUM** non è metallo placcato nè dorato. Esso deve le sue qualità alla sua propria composizione.

Gli oggetti in **OREUM** possono essere trattati come qualsiasi gioiello, senza tema che si alterino o perdano il loro splendore.

Vendita al dettaglio: presso i principali negozi d'Italia.

Vendita all'ingrosso:

AGENZIA OREUM - Via Bocca di Leone, 27 - ROMA

SUMMARY OF THE OCTOBER ISSUE, 1925

THE TESORO OF THE DUOMO OF PADUA, II, BY ANDREA MOSCHETTI, DIRECTOR OF THE CIVIC MUSEUM OF PADUA, WITH 27 ILLUSTRATIONS AND ONE PLATE.

Prof. Moschetti continues and concludes his review of the works of art which the Duomo of Padua still contains in large number, making precise stylistic enquiries and adducing historical facts drawn from documents in the Cathedral Archives. Amongst the more important objects are to be noted the famous and monumental Reliquary of the Cross (1,35 m. high), a work executed between 1435 and 1453 by Pietro da Parma and Tommaso da Bologna aided by various assistants, a notable group of other fifteenth century reliquaries, a large silver frame executed in 1492 by Anton Francesco della Seta, two small fifteenth century velvet cowls, a few sixteenth century reliquaries, the two sumptuous bindings of the Gospel of Isidorus and of the Epistles of Gaibana, works of about 1525 by the goldsmith Alvise, three open-work silver vases and the very fine cross of silver and rock-crystal also of the sixteenth century, and chalices and monstrances of the XVIIth, XVIIIth and XIXth centuries.

A NEW PAINTING BY JACOPO TINTORETTO, THE PORTRAIT OF THE DOGE LOREDAN, BY GIULIO LORENZETTI, INSPECTOR OF THE CORRER MUSEUM IN VENICE, WITH 3 ILLUSTRATIONS AND ONE PLATE.

The attribution to Tintoretto of this until now unknown portrait is made by dr. Lorenzetti not only for stylistic reasons and comparisons but also for historical reasons. Each doge, as soon as nominated, had his portrait painted for the series which adorned the hall of the "Gran Consiglio" and that of the "Scrutinio", and a picture in which he was represented at the feet of the Virgin, for the Senate Hall. Moreover, in general, a copy of the portrait was preserved in the Doge 's family. Tintoretto was the painter officially entrusted, in 1559, with this honourable commission which had for forty years been Titian's. In the Senate Hall there still remains the portrait of the Doge Pietro Loredan at the feet of the Virgin, executed with the assistance of pupils. Francesco Sansovino declares that he saw the Loredan portrait by the hand of Tintoretto in the Hall of the "Scrutinio". Ridolfi in his Life of the painter mentions the copy of it as still existing in his time in the possession of the Doge's descendants. As the portrait of the series in the Ducal Palace was lost in the fire of 1577, everything leads us to believe that the portrait in question is that which remained for a long time in the Loredan family.

THE PAINTER ALBERT MARQUET BY JEAN ALAZARD, PROFESSOR OF THE HISTORY OF ART IN THE UNIVERSITY OF ALGIERS, WITH 17 ILLUSTRATIONS AND ONE PLATE.

Albert Marquet, a pupil of Gustave Moreau, but who formed himself also under the influence of impressionist painters, is one of the most spontaneous and sincere French painters of today. Gifted with an instinctive and acute sense of composition, he also possesses an equally instinctive and vivid sense of "values". In his pictures the lines forming the organic structure of a landscape emerge strongly in an admirable simplification of the shapes. He is above all the painter of the Seine Banks and of landscapes in which nature is animated by the moving of water, be it the rivers of the Ile de France or Charente, or the sea of Normandy, Bordeaux or Algeria. But he has also been attracted by the grand and simple vision of the African soil, conceived and expressed in a way very different from the romantic ways once in vogue, and he has rendered in a superb manner both the heavy atmosphere of the port of Hamburg and the serene and transparent atmosphere of the gulf of Naples. His work, just simple and earnest, is that of a classic, and his inflluence will appear ever more noteworthy in French painting of the last decades.

in Ogni casa

adottate i praticissimi

DALMONTE ACME MILANO

LETTI DI OTTONE
Brevetto CARDINI
signorili, luminosi, inalterabili.

OCCASIONE
CON SOLE LIRE

205+135

LETTO ottone tipo RECLAM formato cm. 90 x 200

Elastico cm. 90 x 200 ORIGINALE a rete metallica rinforzata

della Rinomata produzione di OMEGNA

DAL PIÙ RICCO AL PIÙ ECONOMICO

ASSORTIMENTO

letti, lettini, culle, toilettes, comodini ed accessori di ottone in stile.

CATALOGO GRATIS agli interessati.

DOMNA LAPIN ALFREDO CARDINI

ALFREDO CARDINI OMEGNA

NEI QUATTRO FASCICOLI DEL VI ANNO

DEDALO HA PUBBLICATO:

RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI: I caratteri della scultura etrusca a Chiusi. — PIETRO TOESCA: Gli affreschi del Duomo di Aquileia. — GIORGIO GOMBOSI: Un ritratto giovanile di Sebastiano del Piombo. — A. KINGSLEY PORTER: Il portale romanico della Cattedrale di Ancona. — ANDREA MOSCHETTI: Il tesoro della Cattedrale di Padova, I. — GIUSEPPE FIOCCO: Il rinnovamento toscano dell'arte del musaico a Venezia. — JEAN-LOUIS VAUDOYER: Andrea Beloborodoff. LUIGI PERNIER: Il tempio etrusco-italico di Orvieto. — ALFREDO LENSI: Il museo Bardini - II, Le armi. — GIUSEPPE LIPPARINI: Il pittore Giovanni Romagnoli. — GIUSEPPE FIOCCO: Un nuovo ritratto di Gentile Bellini. — ENZO MAGANUCO: Stefano Della Bella a Roma. — FILIPPO MELI: L'ultima opera del Caravaggio. — UGO OJETTI: Ritratti dipinti da Giovanni Fattori.

CON 230 ILLUSTRAZIONI, QUATTRO TAVOLE A COLORI E CINQUE TAVOLE FUORI TESTO.

MAX ROTHSCHILD

ANDREA DI NICCOLÒ

QUADRI
DI
ANTICHI MAESTRI

SACKVILLE GALLERY
28 SACKVILLE STREET, PICCADILLY
LONDON, W. 1

Telegrammi: "Objedar, London" Telefono: Gerrard 3589

tutte le Signore eleganti sono clienti della

"Merveilleuse"

TORINO
Via Roma 1

ROMA
Via Condotti 12

NAPOLI
P. Martiri, 71

TRIESTE
C. Vitt. Em. 27

MILANO - Via Montenapoleone 40

Cantagalli

Maioliche Artistiche

=

Decorazioni Architettoniche

=

Riproduzioni Della Robbia

Sede . . : Firenze - *Porta Romana*

Succursale: Roma - *Via Babbuino, 182*

CASA EDITRICE D'ARTE

BESTETTI & TUMMINELLI

MILANO - ROMA

REPARTO INDUSTRIALE

ESECUZIONE PERFETTA ED ARTISTICA DI OGNI LAVORO GRAFICO DI PROPAGANDA E RÉCLAME

AFFISSI MURALI - CARTELLI RÉCLAME - CARTOLINE ILLUSTRATE - CATALOGHI - OPUSCOLI - ALMANACCHI DIPLOMI - ETICHETTE - STAMPATI COMMERCIALI

IN CROMOLITOGRAFIA - FOTOLITOGRAFIA - TRICROMIA FOTOTIPIA - TIPOGRAFIA - ACQUAFORTE, ECC.

PER BOZZETTI ARTISTICI - SCHIZZI E PREVENTIVI RIVOLGERSI A TUTTE LE SEDI DELLA CASA:

MILANO (20) - Viale Piave, 20 Telef. 20-900
ROMA (15) - Via Mich. Caetani, 32 (Palazzo Mattei) „ 37-97
VENEZIA (23) - Piazza S. Marco Telef. 1-16
FIRENZE (2) - Palazzo dell'Arte della Lana „ 43-06
NAPOLI (4) - Via D. Morelli (già Via Pace), 14-16

SOMMARIO DEL V FASCICOLO - ANNO VI

ANDREA MOSCHETTI, *direttore del Museo Civico di Padova:* Il tesoro del Duomo di Padova, II, con 27 illustrazioni e una tavola fuori testo.

GIULIO LORENZETTI, *ispettore del Museo Correr di Venezia:* Un nuovo dipinto di Jacopo Tintoretto: il ritratto del doge Pietro Loredan, con 3 illustrazioni e una tavola fuori testo.

JEAN ALAZARD, *professore di Storia dell'Arte nella Università di Algeri:* Il pittore Albert Marquet, con 17 illustrazioni e una tavola fuori testo.

Commenti.

NEL PROSSIMO FASCICOLO:

PAOLO ORSI: Gruppo fittile equestre di Locri, sec. V, con 10 illustrazion e una tavola fuori testo.
ALESSANDRO DEL VITA: L'urna dei santi Lorentino e Pergentino nel Museo d'Arezzo, con 8 illustraz. e una tavola fuori testo.
LUIGI COLETTI: Paesi di Paolo Veronese, con 26 illustrazioni e una tavola fuori testo.

SEGRETARIO DI REDAZIONE: LUIGI DAMI, Firenze - Palazzo dell'Arte della Lana.

Gli abbonamenti si ricevono presso tutte le sedi della Casa editrice BESTETTI & TUMMINELLI:

MILANO (20) Viale Piave (già Monforte), 20 - Tel. 20-900
ROMA . . (15) Via Mich. Caetani, 32 (Palazzo Mattei) „ 37-97
VENEZIA (23) Piazza San Marco Telefono 1-16
FIRENZE (2) Pal. dell'Arte della Lana „ 43-06
NAPOLI . (4) Via D. Morelli, 14-16

CONDIZIONI DI ABBONAMENTO	Italia e Colonie		Estero	
	spedizione semplice	spedizione raccomandata	spedizione semplice	spedizione raccomandata
Abbonamento per l'annata in corso (VI) . . . . . L.	120.—	127.50	150.—	165.—
Id. con copertine in tela e oro per rileg. in 3 vol. . . . . „	165.—	172.50	195.—	210.—
Fascicoli separati dell'annata in corso . . . . . „	12.—	12.65	15.—	16.25

IMPORTANTE. — *Le spedizioni* NON RACCOMANDATE *si intendono a rischio del destinatario. Consigliamo perciò di autorizzarci a spedire la rivista* RACCOMANDATA, *così che essa giunga puntualmente e regolarmente agli abbonati, in Italia ed all'estero.*

ARRETRATI. — Annata I (quasi esaurita): a fasc. sciolti L. 300, rilegata L. 350. Ogni fascicolo separato L. 30.—
Altre annate . . . . : „ „ L. 200 „ L. 250. „ „ „ L. 20.—
Copertine sciolte, in tela e oro, per la rilegatura dei 3 volumi di ogni annata . . . . . L. 45.—
(Aggiungere le spese di porto raccomandato).

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI & TUMMINELLI · MILANO-ROMA

FEDERICO BALESTRA

WILDT

QUARANTA PAGINE DI TESTO COMPOSTE IN CARATTERI INCUNABULI
CENTOQUINDICI TAVOLE IN FOTOTIPIA (NERO E ORO) E IN FOTOTIPIA - FORMATO 30 × 40

DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI
MILANO - ROMA

ANNO · VI · MCMXXV-MCMXXVI

VOLUME · SECONDO

PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA
RISERVATA AGLI EDITORI

STAB. DI ARTI GRAFICHE A RIZZOLI & C. — MILANO

PIETRO DA PARMA E BARTOLOMEO DA BOLOGNA: PARTICOLARE DEL RELIQUIARIO DEL DUOMO DI PADOVA.

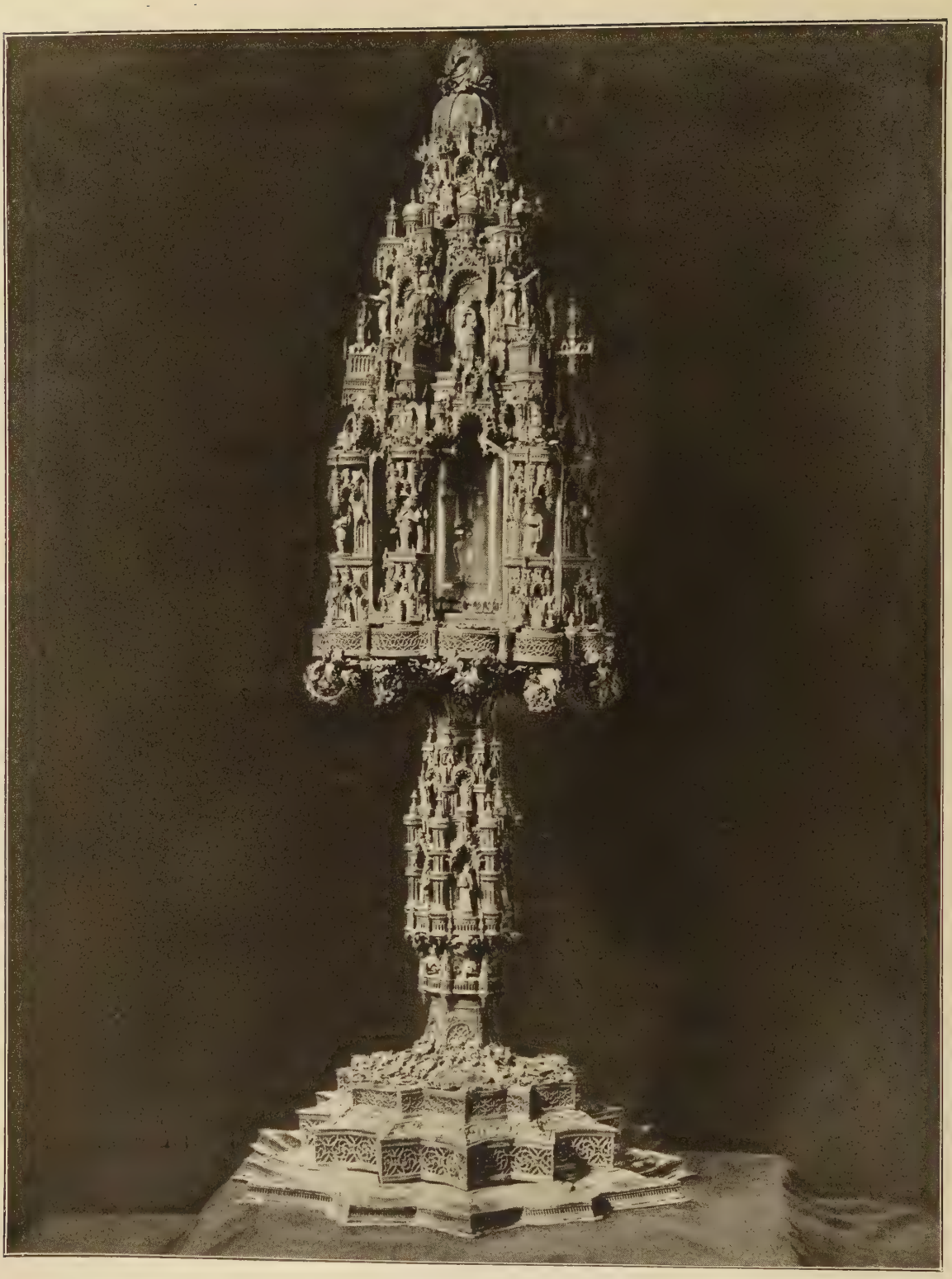
IL TESORO DEL DUOMO DI PADOVA - II.

Al nome di Pietro figlio di Alessandro da Parma si congiunge l'inizio del grande reliquario della Croce, in origine ostensorio per la processione del Corpus Domini, uno dei più insigni cimelii di tal genere esistenti non solo in Italia ma fuori, per mole e per profusione di particolari, se non per genialità e grandiosità di disegno [1]. Tutto di argento dorato, alto m. 1.35, largo nel massimo diametro del corpo cm. 38 e alla base cm. 56, pesante circa 25 chilogrammi, mostra esso una selva di colonnine lisce o tortili o scanalate, di archetti rotondi, acuti, lobati, dentellati, di statuine minute o mezzane, di trafori capricciosi, di foglie e di fiori smaltati e variopinti ed ha stemmi e composizioni pure di smalto (*tav.* e *pagg. 278-79*). Nel suo insieme esso mostra evidente derivazione del celebre reliquario che Jacopo Roseto aveva eseguito nel 1383 pel San Domenico di Bologna, e ciò facilmente si spiega col fatto che gli artefici che vi attesero furono emiliani, anzi Bartolomeo, che vi ebbe la maggior parte, fu bolognese. Il nostro però lo supera e in ricchezza di particolari e in eleganza e di 15 cm. in altezza.

La base, assai larga, è fatta di tre ripiani con trafori di fine disegno e con ornati di fiorellini di smalto; e il ripiano superiore è tutto coperto di foglie e di fiori policromi a sbalzo smaltati, fra i quali si alternano, pure a smalto policromo, tre stemmi della città con tre composizioni rappresentanti la Flagellazione, la Crocifissione e la Risurrezione.

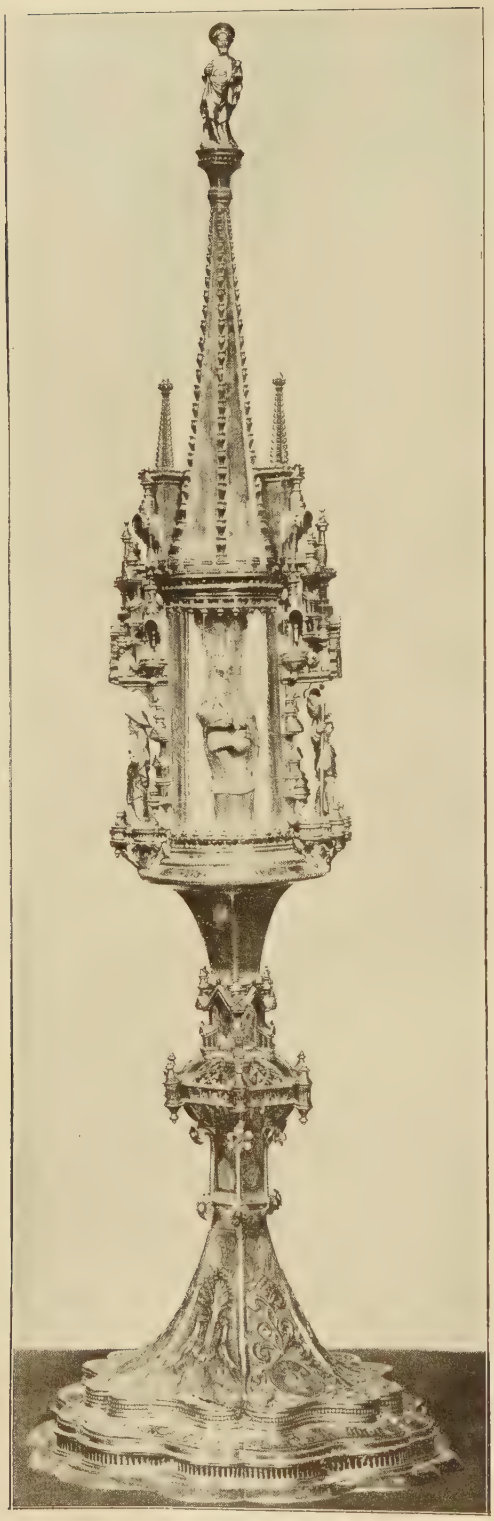
Il groppo, in cui il fusto si gonfia, è fatto a sua volta di due ordini di nicchie sovrapposte: le sei nicchie inferiori, contengono le statuine dei santi protettori della città; le sei nicchiette superiori contengono altre statuine di minuscole proporzioni, in gran parte figuranti la Vergine col Figlio. Nell'anello liscio, con cui in alto il groppo si chiude, è incisa la leggenda: *Ex. Patavo. S. Con. Communi. Avere. Dicatum. Deo Optimo. Maximo.*

La custodia finalmente sorge in forma di piramide da un lussureggiante cespo di foglie e di fiori policromi sbalzati e smaltati, e poggia sopra un piano a dodici lobi cinto tutto intorno da elegante balaustra a traforo. S'ergono su questo piano sei alti pilastri, che chiudono all'intorno la teca della sacra reliquia e che gradatamente rientrando sostengono la cupola del fantastico edificio. In essi pilastri, oltre ad un ordine inferiore e ad uno superiore di triplici nicchiette con minute figurine di Cristo, della Vergine e di Santi, si aprono nel mezzo sei ricchi baldacchini contenenti statue di sei angeli che suonano ciascuno un diverso strumento. Altri sei baldacchini simili si notano più sopra, là dove il corpo dell'edificio si restringe alquanto, e in essi altre figure di angeli suonanti, mentre fra un baldacchino e l'altro, in sei nicchie ad arco rotondo dentellato e a fronte



PIETRO DA PARMA E BARTOLOMMEO DA BOLOGNA: RELIQUIARIO DELLA CROCE - PADOVA, TESORO DEL DUOMO.

PARTICOLARE DEL PRECEDENTE.



RELIQUIARIO DI SAN GIOVANNI, SEC. XV - PADOVA, TESORO DEL DUOMO

cuspidale, si espongono nuovamente le statue dei santi protettori. Sono queste le figure di maggiori dimensioni fra le tante che adornano tutto il tabernacolo, misurando centimetri 9 di altezza. Campaniletti rotondi alternati a cupoline di smalto cingono il tamburo della cupola maggiore, nel quale si incavano altre sei nicchiette con figurine d'angeli dalle ali policrome; e finalmente sopra la cupola e in vetta a tutto l'edificio, la mezza figura del Padre Eterno tra i fiori.

Macchinosa, trita e farraginosa nell'insieme, quest'opera è pur sempre un capolavoro di ricchezza inventiva e di abilità tecnica. A Pietro da Parma si deve nel 1435 la prima concezione dell'oggetto, commessogli dalla Comunità padovana, e il suo primo disegno; ma il lavoro procedette a rilento per deficienza dei fondi necessari, onde nel 1440, quando l'artista era già morto, non ne era stata eseguita che una piccola parte. I Deputati della città chiamarono a succedere a Pietro nel 1443 un artista di alto valore, illustre già per opere numerose e importanti da lui compiute per la basilica di Sant'Antonio e per altre chiese, Bartolommeo q. Tomaso da Bologna insieme con due suoi socii Antonio di Giovanni e Francesco di Comino da Milano. Ma anche Bartolommeo, dopo avere probabilmente modificato e perfezionato il disegno generale e spinto bene avanti il lavoro, moriva nel 1448 senza averlo compiuto; onde restarono soli i due socii, che non consegnarono l'oggetto ultimato se non nel 1453. Diciotto anni dunque e una cospicua somma di danaro raccolta faticosamente in questo lungo lasso di tempo per pubbliche elemosine furono duopo a tradurre in esecuzione il primo progetto di m.° Pietro, venutosi certamente allargando per opera dei suoi suc-

cessori e specialmente, come dicemmo, di Bartolommeo. Pietoso ricordo di questi artefici valorosi rimane in due stele funerarie romane incise nel fondo architettonico del donatellesco Miracolo dell'Avaro che, insieme agli altri tre Miracoli, era eseguito appunto nel 1448 l'anno della morte di Bartolommeo.

Dice l'uno:

S. DI PIE | RO E BA | RTOLOM | EO | E SVO.

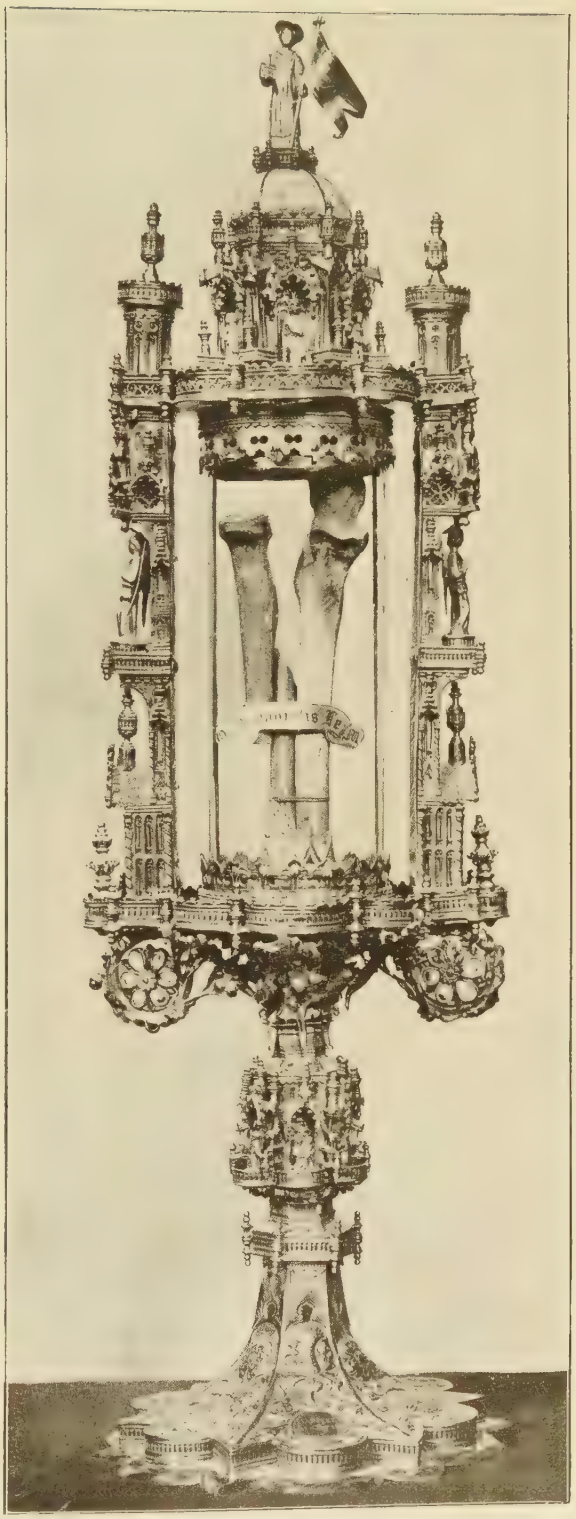
Dice l'altro:

S. ANT | DI GIO | DE SE | E SVORV

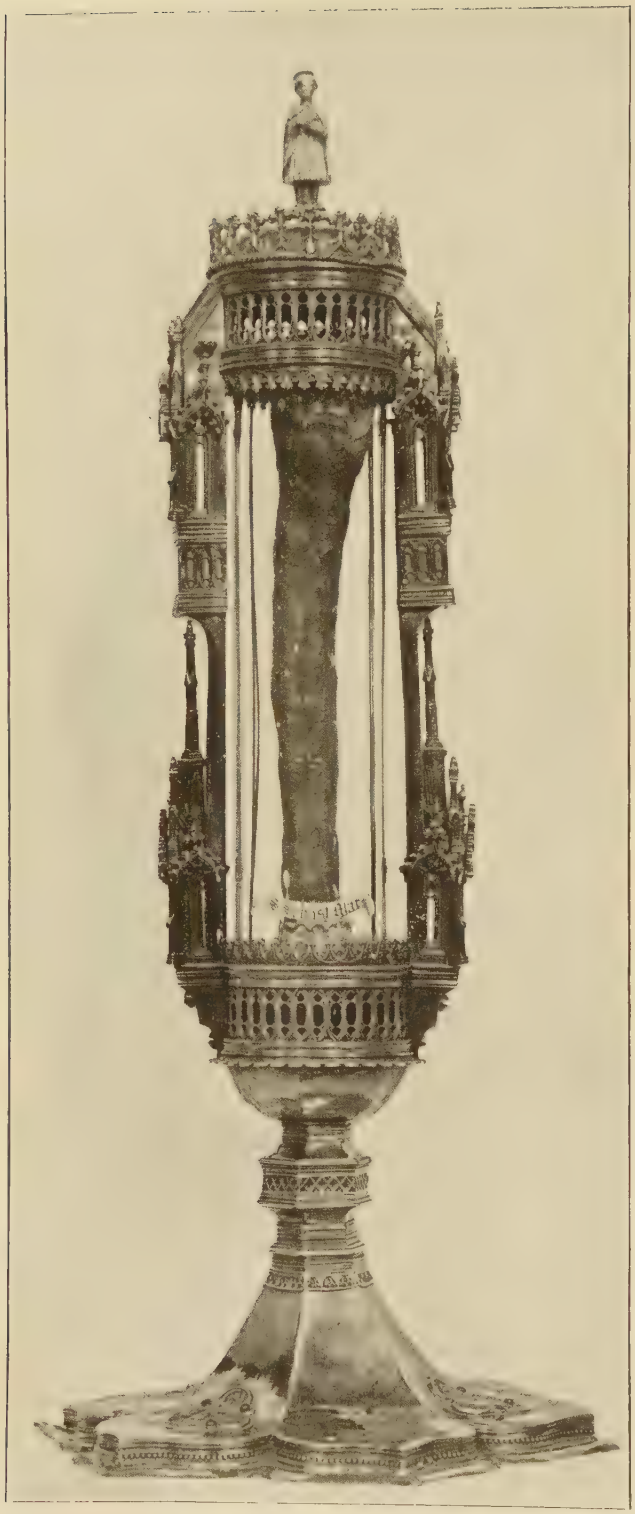
Antonio di Giovanni forse era stato allora incaricato da Donatello di *mettere d'oro e d'arzento* le dette storie, lavoro che appunto, come risulta dai documenti, soleva dal sommo artista essere affidato ad orefici; onde in esse Antonio volle eternare il nome dei suoi maestri Pietro e Bartolommeo e accanto a questi il proprio [2].

Del resto il tabernacolo, quantunque ancora intieramente gotico, mostra come questi minori cultori di un'arte necessariamente ritardataria non fossero insensibili alla magica potenza che spirava dai modelli donatelliani. Negli angeli suonanti del tabernacolo è evidente il ricordo di alcuni degli angeli bronzei, la cui serie adorna ora il parapetto dell'altare; e alcune statuine degli angeli protettori ripetono, senza troppe varianti, quelle corrispondenti che troneggiano sopra la mensa. Altri esempi del resto non ci mancano (e taluno fu da me reso noto) che, anche qualche decennio dopo Donatello, i nostri orefici continuarono a ricopiare e a ripetere gli esemplari mirabili che l'arte toscana veniva tra noi diffondendo.

Dopo questo grande reliquiario della Cro-



RELIQUIARIO DI SAN DANIELE, SEC. XV - PADOVA. TESORO DEI DUOMO



RELIQUIARIO DI SAN SEBASTIANO, SEC. XV - PADOVA, TESORO DEL DUOMO.

ce, occupa il secondo posto per ricchezza e per lavoro il reliquiario contenente due ossa di *San Daniele*. Del che non dobbiamo meravigliarci se ricordiamo che il Duomo di Padova è dedicato insieme e alla Vergine Assunta e a questo protomartire (*pag. 281*).

Il reliquiario di argento dorato, alto metri 0.55, si erge sopra una base a sei lobi e a sei punte, sulle cui falde sono inseriti tre tondi colla leggenda in caratteri romani e su due righe:

RELIQUIA | SANCTI | DANIELIS | MARTIRIS
ET | LEVITAE

Quindici statuine assai finemente trattate occupano le nicchie del nodo, dei pilastri e della lanterna. I fiori del cespo sono smaltati di azzurro; i groppi del fusto e i fondi delle finestrine sono smaltati di verde; azzurra, picchiettata di tondini bianchi quasi cielo stellato, è la cupola.

Nell'insieme l'opera, pur ricca, è di gusto sobrio e corretto; se non fossero state rinnovate, forse nel '600, le falde del piedestallo, i cui ornati assai rozzi e le cui lettere inserite nei tondi tradiscono l'età [3]. Questo tabernacolo infatti fu eseguito nel 1472 o poco prima. Così ne assicura l'Inventario di quell'anno [4].

Chi sia stato l'autore dell'opera l'inventario non dice nè risulta dagli atti della fraglia del Santo; ma, se pensiamo che in quel tempo tenevano a Padova il campo dell'oreficeria i due cognati Antonio e Francesco da Milano, alla cui opera si deve in parte il grande reliquiario della Croce e se osserviamo le somiglianze notevolissime che, pur data la diversità di mole, corrono fra l'uno e l'altro oggetto, facilmente ammettiamo la paternità loro anche per questo di San Daniele.

CROCE « DELLE VIGILIE », SEC. XV - PADOVA, TESORO DEL DUOMO.

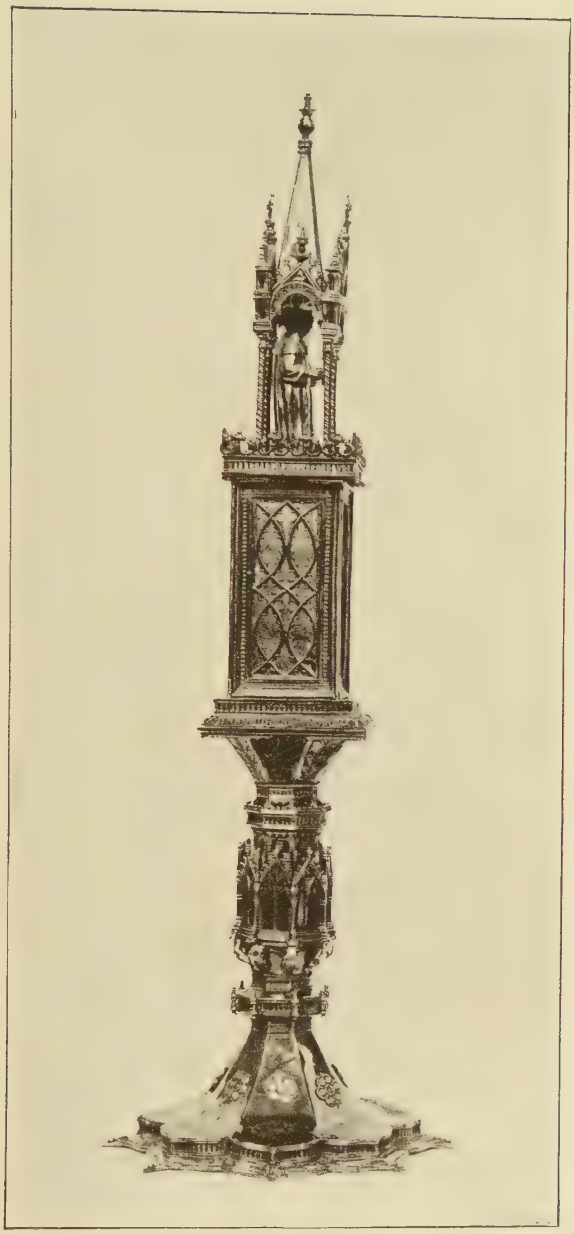
Curioso è poi che una controversia sorta nel 1554 tra la fraglia e il Capitolo dei canonici suggerisse a questi di ritirare dal possesso della fraglia la sacra reliquia e di far fare un nuovo reliquario [5]; ma evidentemente la controversia fu appianata e il reliquario antico rimase.

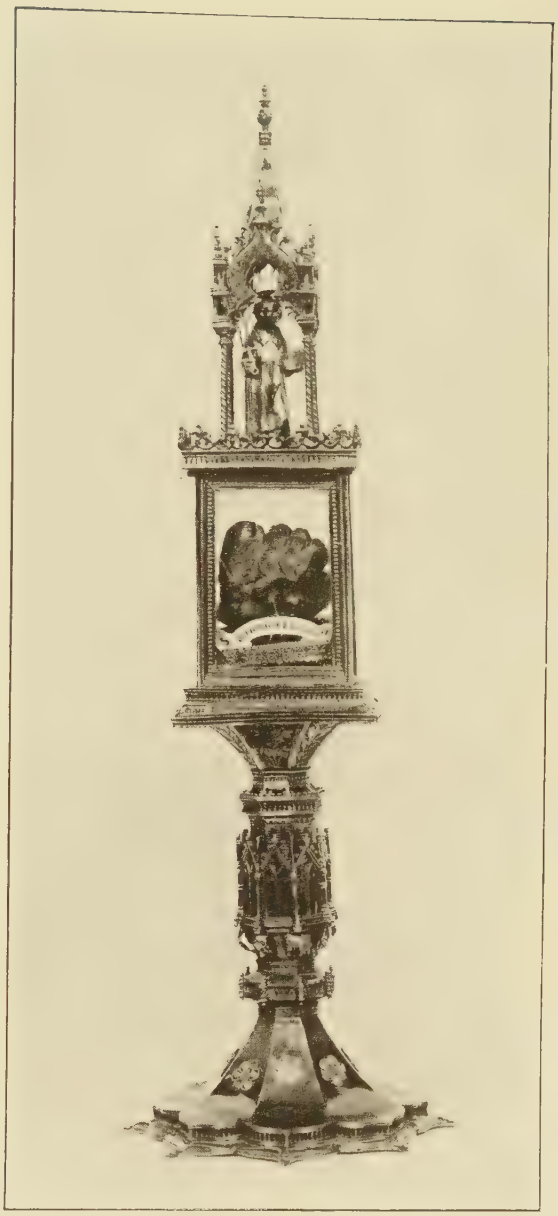
Pure lavoro degli stessi orefici, secondo ogni apparenza stilistica, è un altro reliquiario di argento dorato, quello di un *Dito di San Gio. Batta*, più semplice e più piccolo (m. 0.48; *pag. 280*), di cui non è ricordo negli antichi inventarii del Duomo, perchè questo venne dal soppresso monastero del

SAN GIROLAMO, D'ARGENTO DORATO, SEC. XV

PADOVA, TESORO DEL DUOMO.

Venda. La composizione è la stessa che nel precedente colle due figurine dei Santi Cristoforo e Rocco nelle nicchie ai lati della teca e colla statuina di identica fattura sulla sommità della altissima esile cuspide che alla teca sovrasta. Qui ogni farragine è abbandonata per dar luogo a un più limpido senso di decorazione. Bellissimo il groppo sferoidale traforato e vuotato. Attorno al piede si legge a smalto: *Natus ex Omnebono Iacobus Manzonius in Este xenovio Vende dedit hoc Altissimo teste;* e sulle falde sono smaltati tre tondi, dei quali il primo col monogramma del donatore, il secondo collo stemma di Padova, il terzo collo stemma Manzoni, d'argento al manzo di rosso [6]. Nel cerchio sotto il cri-





RELIQUIARIO DI SAN LORENZO, SEC. XV - PADOVA, TESORO DEL DUOMO.

stallo della teca è pure incisa e smaltata la scritta: *Digitus est iste archiprophetae Baptistae.* Come si vede, il donatore, nel commettere l'oggetto all'artista, volle fare sfoggio due volte di poetica abilità. Smalti policromi colorano anche le nicchiette sovrastanti al groppo.

In quel medesimo anno il medesimo Jacopo Manzoni faceva eseguire un altro reliquiario, quello di *San Sebastiano* (7), per la fraglia di questo santo. L'inventario 1472, elencandolo per la prima volta, lo dice *de novo factum*; e l'inventario 1502, ripetendone la descrizione, aggiunge: *con tre*

smalti nel piede collo stemma della famiglia Manzoni. Infatti il reliquario porta sul piedestallo tre stemmi smaltati al manzo di rosso e di verde in campo d'argento affiancato dalle lettere I-A; e sotto il piedestallo sta inciso in caratteri gotici: *Hoc opus fecit fieri Jacobus Manzonus ad honorem Dei et Sancti Sebastiani.* Molto più semplice e più piccolo (alt. m. 0.44) esso è parecchio diverso dai precedenti, mancando di ogni decorazione floreale ed essendo scarsamente ornato; tuttavia per la costruzione coi due pilastri a nicchie fiancheggianti la teca e colla statuina del santo in cima, e per la identità di talune linee architettoniche esso deve ritenersi opera della medesima mano dei precedenti (*pag. 282*).

Finalmente *noviter empta*, acquistata di recente, dice l'Inventario del 1472 una *Croce delle vigilie* [8] di lastra di rame dorato su anima di legno (alt. m. 0,37), oggetto questo di mediocre valore, colla figura del Crocefisso di getto e i quattro simboli evangelici a sbalzo, forse più antichi e trasportati qui da altra croce (*pag. 283*).

Appena di qualche anno anteriore possiede il Duomo una preziosa statuina argentea di *San Girolamo* in parte dorata (alt. m. 0.14; *pag. 284*), preziosa non tanto per la bontà del lavoro quanto per la storia sua, che è stata recentemente narrata e che qui riassumiamo [9]. Fu un tempo questa statuina in vetta alla mazza argentea che nelle solenni cerimonie soleasi portare dal bidello della Università dei Teologi; come una mazza simile colla statuetta di Santa Caterina portava l'Università dei Giuristi ed una col Redentore l'Università degli Artisti. Di queste tre mazze le due ultime furono rubate all'Università in tempo non molto lontano; della terza più antica si salvò la sacra imagine colla cupolina su cui sorgeva, essendo essa stata per ventura consegnata al Duomo, quando la Facoltà teologica venne soppressa; ed ivi restò ignorata finchè alcuni anni sono, non la riconobbe e non la indicò ai canonici il prof. Luigi Rizzoli. Di tutte tre rimane il disegno, conservatoci dal Tommasini [10], da cui ci è dato dedurre come questa dei Teologi fosse la più antica e nella parte superiore pigliasse le forme da quelle comuni dei reliquarii. Dai documenti pubblicati risulta che questa mazza fu eseguita fra il 1464 e il 1468 prima da Antonio e Francesco orefici, poi da Giovanni e Giovanni Agostino. Antonio e Giovanni sono i due soci di m.° Bartolommeo da Bologna, di cui ormai a lungo abbiamo parlato; Francesco è un altro socio dello stesso, che insieme con lui aveva lavorato attorno al mirabile reliquiario della Lingua di Sant'Antonio per l'Arca del Santo [11]; di Zuan Agostino invece il nome ci è nuovo del tutto.

Di quest'opera piena d'energia nella modellazione del capo e nella maschia espressione del volto, fusa e cesellata accuratamente, siamo lieti di dare per primi la riproduzione (*pag. 284*).

A quali anni invece si possa assegnare un reliquiario, che nella sua sobria squisita eleganza mostra di distaccarsi in parte dal tipo tradizionale di questo genere di oreficeria, il reliquiario del Piede di San Lorenzo, non possiamo dire se non con una certa approssimazione. Mentre nell'Inventario del 1472 si parla ancora, per questa reliquia, di un

ANTON FRANCESCO DALLA SETA: CORNICE DEL 1492 - PADOVA, TESORO DEL DUOMO.

CAMPANELLO DI BRONZO, FINE DEL SEC. XV
PADOVA, TESORO DEL DUOMO.

Tabernacolo di rame o di ottone con una croce in vetta, del quale troviamo ricordo sin dal 1402, nell'Inventario del 1502 si descrive per la prima volta « *un Tabernacolo di argento dorato di gran valore colla reliquia del piede di San Lorenzo fra due lastre di cristallo, senza foglie nel piede, perchè cadevano; in cima è la figura dello stesso S. Lorenzo col libro e colla graticola nelle mani, con un pinnacolo e quattro colonnette d'argento sopra il suo capo* » (12). Tuttavia, se i fiori e le foglie del piede erano già stati tolti nel 1502 perchè si staccavano, convien credere che il lavoro non fosse del tutto recente; onde verremmo così a riaccostarci alla data anteriore, cioè a poco dopo il 1472. Sulla cornice inferiore della teca infatti sta inciso: *Presbiter Cristoforus de Vicencia Mansionarius magister scolarum maioris ecclesie Padue fecit fieri hoc opus.* Ora, poichè Cristoforo da Vicenza domenicano ottenne il baccellierato in teologia nell'Università di Padova il 15 luglio 1454 (13), ci è consentito credere che il dono suo non avvenisse troppi decenni più tardi.

Pur senza la sontuosità apparente dei precedenti, questo reliquiario raggiunge una armonia di forme ed una nobiltà assai maggiore. Il piedestallo ed il groppo sono ancora fedeli bensì al vecchio tipo; ma la teca

TONACELLA DI VELLUTO, SEC. XV - PADOVA, TESORO DEL DUOMO.

rettangolare dai fianchi a finte finestre ogivali col fondo smaltato di azzurro, e il tabernacolo superiore di stile gotico-moresco finissimamente arabescato nelle ghiere degli archi, sono di invenzione intieramente nuova, mentre la statuina del Santo pur nelle sue piccole dimensioni, è una delle più graziose cose che in questo genere d'arte sia dato vedere. Anche l'esecuzione stessa è quanto mai fine, onde assai ci duole l'ignoranza in cui restiamo circa l'autore. L'altezza totale è di m. 0.58 (*pag. 285*).

Più fortunati siamo per quanto riguarda un'altra importante, benchè diversa, opera di oreficeria: la grande cornice d'argento, a nicchie, statue, smalti e dorature, da adattare nelle solenni occasioni a quella immagine trecentesca della Vergine che una vecchia quanto errata tradizione voleva dipinta da Giotto e appartenuta al Petrarca [14]. Le sue misure sono m. 1.20 in altezza, m. 0.82 in larghezza (*pag. 287*).

Del suo autore e della data ci rende certi la scritta incisa in una specie di mensolina ad astragalo, che sporge dal mezzo del ba-

samento: *Ant. Franc. A. Seta. Pat. Opus Auctor. Cap. Pat. ex votis miraculorum oblationibus. An. Salut MCCCCIIC.* La cornice dunque fu eseguita da Anton Francesco dalla Seta o da Serico nel 1492; l'ultima rata di ducati 37 a saldo dell'opera gli fu pagata il 15 febbraio 1498 [15].

Di questo artista egregio esistono nell'Archivio civico le polizze d'estimo. Inoltre negli atti capitolari, in data 5 febbraio 1495, esiste una convenzione con « *m. Antonio Francisco a Serico orefice per perfetionar due candellieri già principiati da m. Vettor Fioravante orefice* ». Altre notizie intorno a lui ci mancano; ma l'opera che qui pubblichiamo è tale per la sua eccellenza da far sufficiente fede del valore di lui.

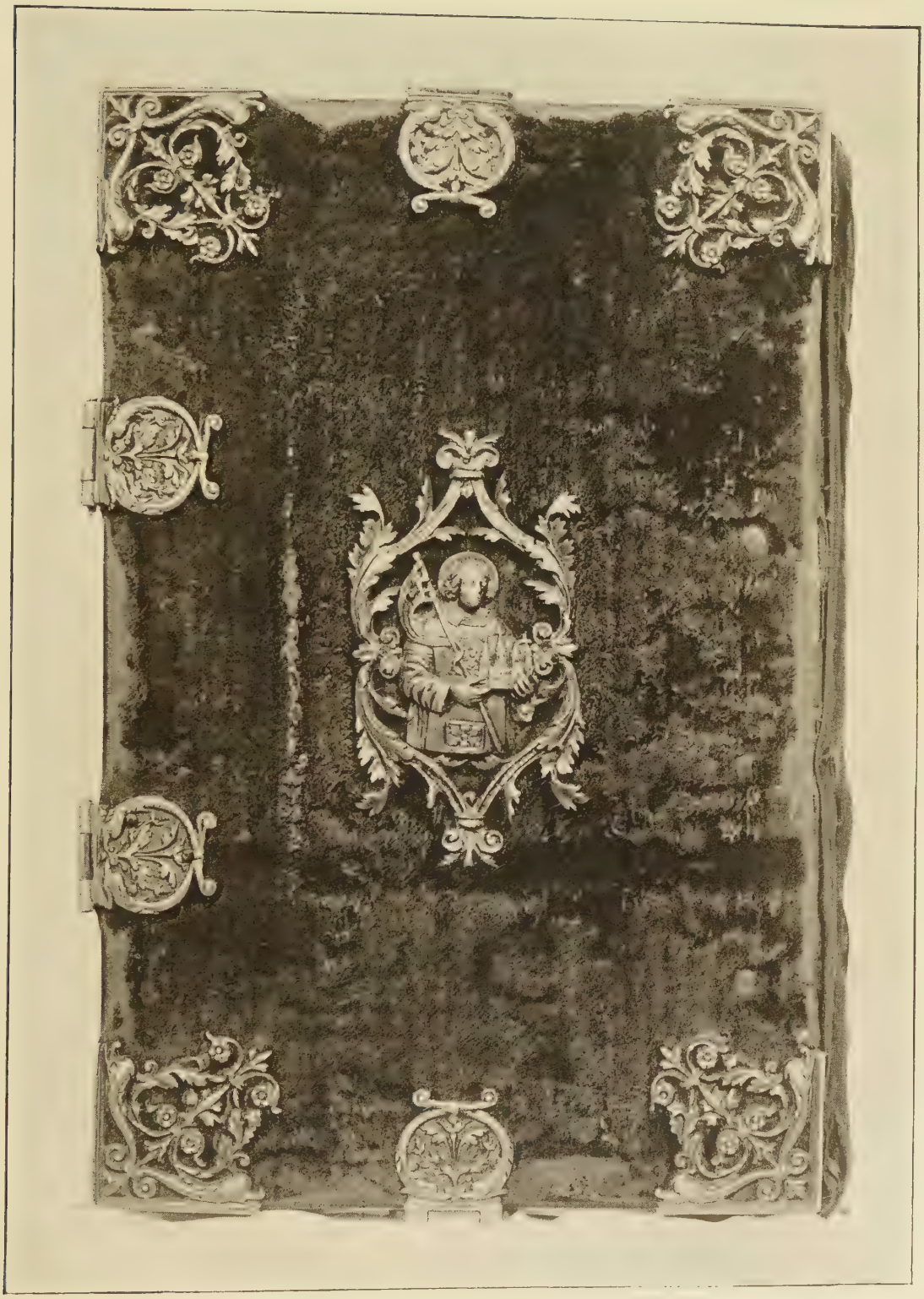
Terminano con quest'opera gli oggetti d'oreficeria del sec. XV conservati nel Duomo. Avanti però di passare a quei pochi del XVI, ci è necessario dire brevemente di altri oggetti differenti, pure del XV, che appartengono allo stesso Duomo.

Primo un campanello di bronzo di finissimo lavoro (alt. tot. m. 0.19) il quale è decorato da quattro zone di ornati, di cui l'inferiore e le due superiori a fogliami, quella mediana più larga con due stemmi uguali d'argento della famiglia Zabarella incassati nel bronzo e con nastri svolazzanti, festoncini di frutta, bucrani, cervi, aquile, palme incrociate. Il manico invece lavorato semplicemente al tornio e di bronzo più chiaro sembrerebbe sostituito ad altro che forse aveva forma di statuina, quantunque non manchino esempi di campanelli di quel tempo con simili manichi torniti (*pag. 288*).

Nulla dicono i documenti intorno ad esso, perchè, provenendo dalla chiesa di San Clemente, non è elencato negli inventari del Duomo. E nemmeno il duplice stemma Zabarella ci aiuta, giacchè parecchi furono nella seconda metà del sec. XV i membri di questa famiglia, o canonici del Duomo o rivestiti di altre cariche ecclesiastiche. Tuttavia i suoi caratteri stilistici non ci lasciano dubbio intorno alla sua età. Molti infatti sono i campanelli della fine del sec. XV che più o meno da vicino gli somigliano; ma a dirittura uguale o quasi è la decorazione di un piccolo mortaio pubblicato dal Bode [16], in cui le medesime forme ritornano con tale esattezza da dover credersi che l'uno e l'altro oggetto uscissero dalla medesima officina — disgraziatamente anonima —, e fossero impressi coi medesimi stampi.

Altri oggetti di sommo pregio sono due tonacelle di velluto quattrocentesco controtagliato a disegno di polilobi ogivali verdi e melagrani d'oro su fondo rosso, le quali non ci è dato di identificare fra le tante già possedute o durante quel secolo acquistate dalla fabbriceria. Esistono le tonacelle (*pag. 289*), ma manca la pianeta, che è sostituita da un lavoro moderno di imitazione (forse sarebbe più esatto dire falsificazione) eseguito a mano. Quest'ultimo paramento era stato esposto alla Mostra Eucaristica di Venezia del 1897 [17]; mentre non risulta fossero esposte le due tonacelle. Allora dunque il paramento « in terzo » era ancora completo; probabilmente la pianeta scomparve prima del suo ritorno a Padova o poco dopo. A ciò giovano talvolta anche le esposizioni d'arte sacra.

Da notare è il fatto che queste due tonacelle sono i soli paramenti antichi di valore eccezionale conservati nel Duomo; tutti gli altri o sono modernissimi e di minimo pre-



RILEGATURA DI MESSALE, D'ARGENTO E VELLUTO, FINE DEL SEC. XV
PADOVA. TESORO DEL DUOMO

RELIQUIARIO DETTO DEL CAPO DI SANT'ORSOLA,

SEC. XV E XVI - PADOVA. TESORO DEL DUOMO.

gio, o risalgono tutto al più al secolo XVIII, come taluno esposto alla Mostra suddetta, e pur essendo di ricco e nobile tessuto, non hanno pregio eccezionale.

Da ultimo dobbiamo ricordare un messale in pergamena (dim. 0.370×0.255), coperto di velluto cremisi con cantonali e borchie d'argento dorato (*pag. 291*), il quale, come dice l'*explicit*, fu finito di stampare in caratteri gotici a Venezia il 15 agosto 1491 da Giovanni Hamman di Landoia *mira arte*. Veramente *mira arte*, perchè lo stampato è tale da essere confuso colla più bella scrittura a mano. Ma ciò che più importa, tutte le lettere iniziali sono

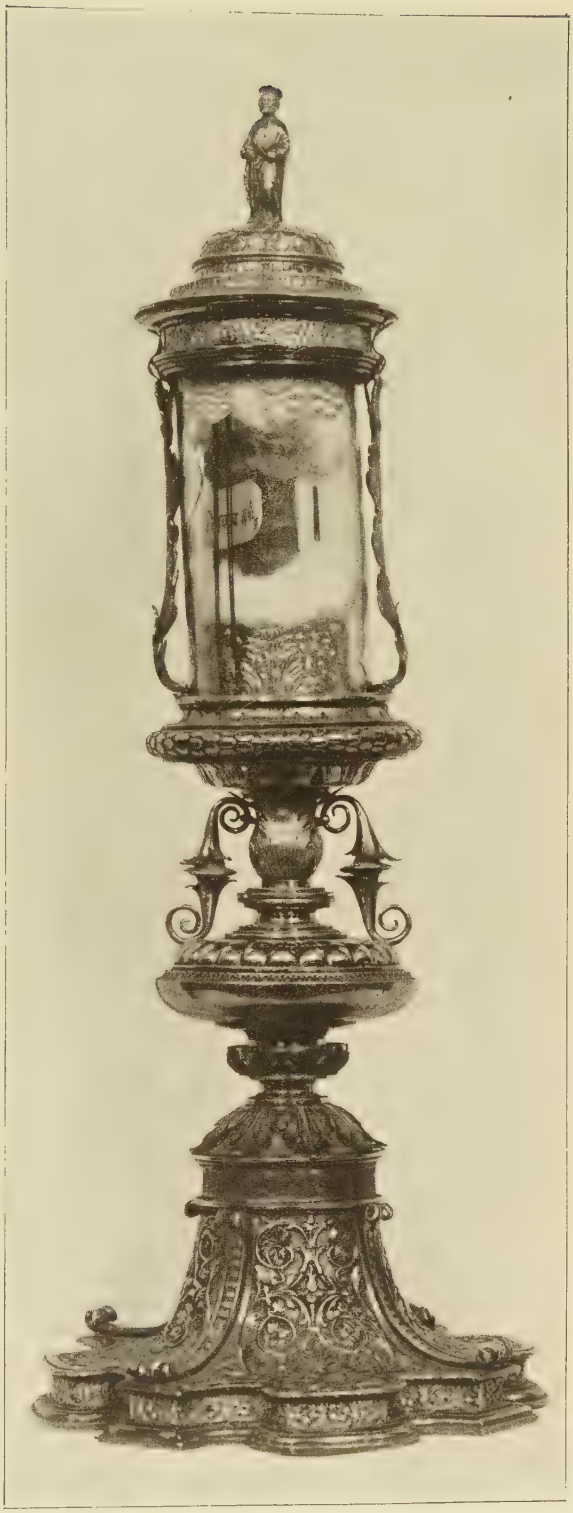
miniate a mano e molte di esse figurate; inoltre a. c. 58 v. una grande miniatura, che occupa tutta la pagina, rappresenta la Crocifissione.

I caratteri delle miniature di questo nostro esemplare non sono veneziani, ma piuttosto emiliani. Ora in quegli anni il Duomo si serviva talvolta dell'opera di m.° *Jacopo de Ferraria sive de Papia,* miniatore, abitante in contrada di Ognissanti, al quale l'8 novembre 1477 venivano pagate appunto l. 47 per aver miniato un altro messale « tanto rovinato che non si poteva più leggere in nessun modo » [18]. Sarà egli anche l'illustratore del messale nuovo?

La legatura porta sul dinanzi un blasone mitrato: d'argento a una fascia di nero, stemma del donatore Pietro Barozzi, che fu vescovo di Padova dal 1488 al 1507.

Assai meno numerosi sono, come accennai, gli oggetti che appartengono al sec. XVI. Di due soli nuovi reliquiari infatti danno notizia i quaderni inventariali. È l'uno il reliquiario ora detto del *Capo di Sant'Orsola,* ma negli inventari antichi registrato come di « una delle undicimila vergini ». Alto m. 0.52, sorge sur un ricco basamento fogliato, sopra cui il nodo in forma di elegante vaso lombardesco regge la teca vitrea che racchiude il teschio. In vetta è la statuina di una vergine (*pag. 292*).

La prima notizia di questo oggetto si trova veramente nei Quaderni di cassa, dove in data 20 luglio 1467 è notato che lo speziale Francesco Calzetta sborsa lire 51 e soldi 15 (altre somme risulta che erano già state versate) a m.° Antonio orefice per il tabernacolo della reliquia delle Undicimila Vergini, non ancora finito (*quod opus est incompletum*).



RELIQUIARIO DI SANT'ANDREA APOSTOLO, SEC. XV - PADOVA, TESORO DEL DUOMO.

COPERTA D'ARGENTO DELL'EVANGELARIO DI ISIDORO, 1525-29
PADOVA, TESORO DEL DUOMO

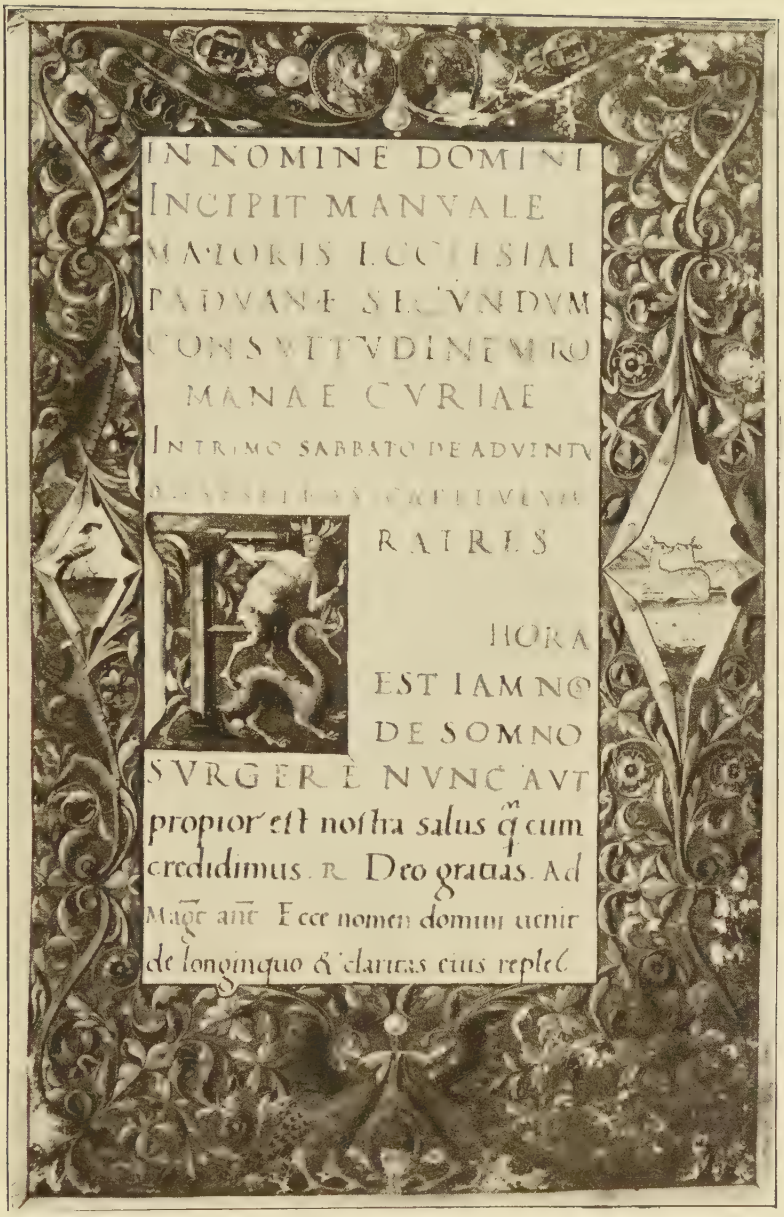
COPERTA DELL'EPISTOLARIO DEL GAIBANA, 1525-29
PADOVA, TESORO DEL DUOMO.

ARTE VENEZIANA DEL SEC. XVI: PACE - VENEZIA, MUSEO CORRER.

Incompleto lo dicono poi gli Inventarii del 1472, 1502, 1508, 1520; anzi l'inventario del 1508 registra a pag. 13 un'arca di porfido e di legno dorato, dove si conservano le reliquie delle Undicimila Vergini e la pianeta di San Massimo; il che prova che il reliquiario non finito non era servibile. Che poi si tratti veramente di quello di cui ci stiamo occupando appare chiaramente dalla descrizione fattane dall'inventario del 1520: « un tabernacolo di argento incompleto con il piede lavorato a fioroni e il pomo a forma di un vaso, in diversi pezzi » [19].

Anche l'inventario del 1531 ripete prima

MANUALE DEL SEC. XVI



PADOVA, TESORO DEL DUOMO.

la medesima cosa; poi in margine la stessa mano ma con altro inchiostro aggiunge: *Nota che il detto tabernacolo fu compiuto e dorato* (20). Probabilmente l'opera si venne mano mano modificando in questo lungo lasso di tempo. Non mostra essa infatti i caratteri dell'arte goticizzante di m.° Antonio, colui che sulla metà del sec. XV collaborava con Bartolommeo da Bologna al grande reliquiario della croce. Trovo invece che tra il 7 agosto 1505 e il 10 ottobre 1507 l'orefice Baldassarre da Sant'Urbano ebbe in due volte l. 126 per un tabernacolo *cominciato e non finito* (21); e poichè di altri reliquiarii non finiti non è mai memoria nei quaderni del Capitolo e poichè sopratutto i caratteri lom-

bardeschi dell'opera assai bene s'accordano con quelli dei due reliquiari che Baldassarre lo stesso anno 1505 eseguiva per l'Arca di Sant'Antonio [22], specialmente nel nodo in forma di vaso, non dubito che la maggiore e principale parte di questo reliquiario debba a lui attribuirsi.

L'altro reliquiario è di *Sant'Andrea apostolo*, e non deve confondersi con quello del medesimo santo, donato da Nicolò e da Jacopo Vigonza nel principio del '400, del quale abbiamo già parlato. Bellissimo anche questo, ha carattere lombardesco col nodo in forma di vaso ansato simile al precedente e col piedestallo ornato a racemi fogliati (*pagina 293*).

In cima la statuina del Santo. Non era tuttavia così in origine. Nell'inventario del 1502 infatti si descrive un tabernacolo di Sant'Andrea del tutto diverso, con nicchie e statuine [23]. Poi nei Quaderni di cassa del 1530 in data 5 genn. il prete Gaspare Augusto paga all'orefice Giovanni da Comino lire 30 per once 3 3/4 d'argento da questo poste nell'avere restaurato il reliquiario di Sant'Andrea apostolo. Non credo però che l'opera intiera debba attribuirsi neanche a questo orefice, il cui nome è nuovo alla storia. Ben poco infatti è il prezzo che egli riscuote per il suo lavoro, compreso il prezioso materiale; e il lavoro stesso è detto chiaramente di restauro. I caratteri stilistici elegantissimi concordano invece così bene con quelli del reliquiario di Sant'Orsola testè descritto che non dubito di assegnare anche questo secondo tabernacolo allo stesso Baldassarre come il precedente.

Alle sopra descritte opere di oreficeria del sec.XVI s'aggiungono, suntuose e magnifiche, le legature dell'*Evangelario* e dell'*Epistolario* sostituite fra il 1525 e il 1529 alle legature originali dugentesche, che abbiamo descritte. Queste due legature simili fra loro, non differiscono se non nelle figure che le adornano (*pagg. 294-95*).

Sono le assi dei due libri (dimens. metri 0.30 × 0.20) coperte di bellissimo velluto cremisi. L'asse anteriore dell'*Evangelario* è decorata all'intorno da un grosso bordo a eleganti candelabre e a medaglioni angolari, i quali includono a mezzorilievo i busti dei quattro Evangelisti coi relativi simboli; altri medaglioni mediani contengono delle teste quadrialate di cherubini. Nel mezzo è applicata una grande placchetta col Cristo risorto e adorato in ginocchio da San Giov. Battista e da San Pietro su fondo architettonico. Ornamenti angolari con delfini e fiorami compiono la decorazione. Il tutto in argento massiccio, fuso, cesellato e dorato. Sul rovescio altri quattro angoli con delfini e con fiori, gli attacchi ricchi ed eleganti di quattro fibbie, e nel mezzo il busto di San Prosdocimo.

La legatura dell'*Epistolario* sostituisce sul diritto ai quattro Evangelisti i quattro profeti: David, Geremia, Isaia e Daniele, e al Cristo risorto la Vergine Assunta, e sul rovescio al busto di San Prosdocimo quello di San Daniele.

Nell'insieme le due legature si accostano ai più belli esemplari del tempo, a quella, per esempio, del Breviario Grimani della Marciana eseguita da Alessandro Vittoria, alla quale stessa sono superiori nella ricchezza figurata del bordo e sopratutto nelle due composizioni principali. Queste due composizioni: il Cristo risorto e la Vergine assunta sono notissime per andar esse isolate come placchette o paci e dal Molinier e dal Bode

VASI D'ARGENTO A TRAFORO. FINE DEL SEC. XVI - PADOVA. TESORO DEL DUOMO.

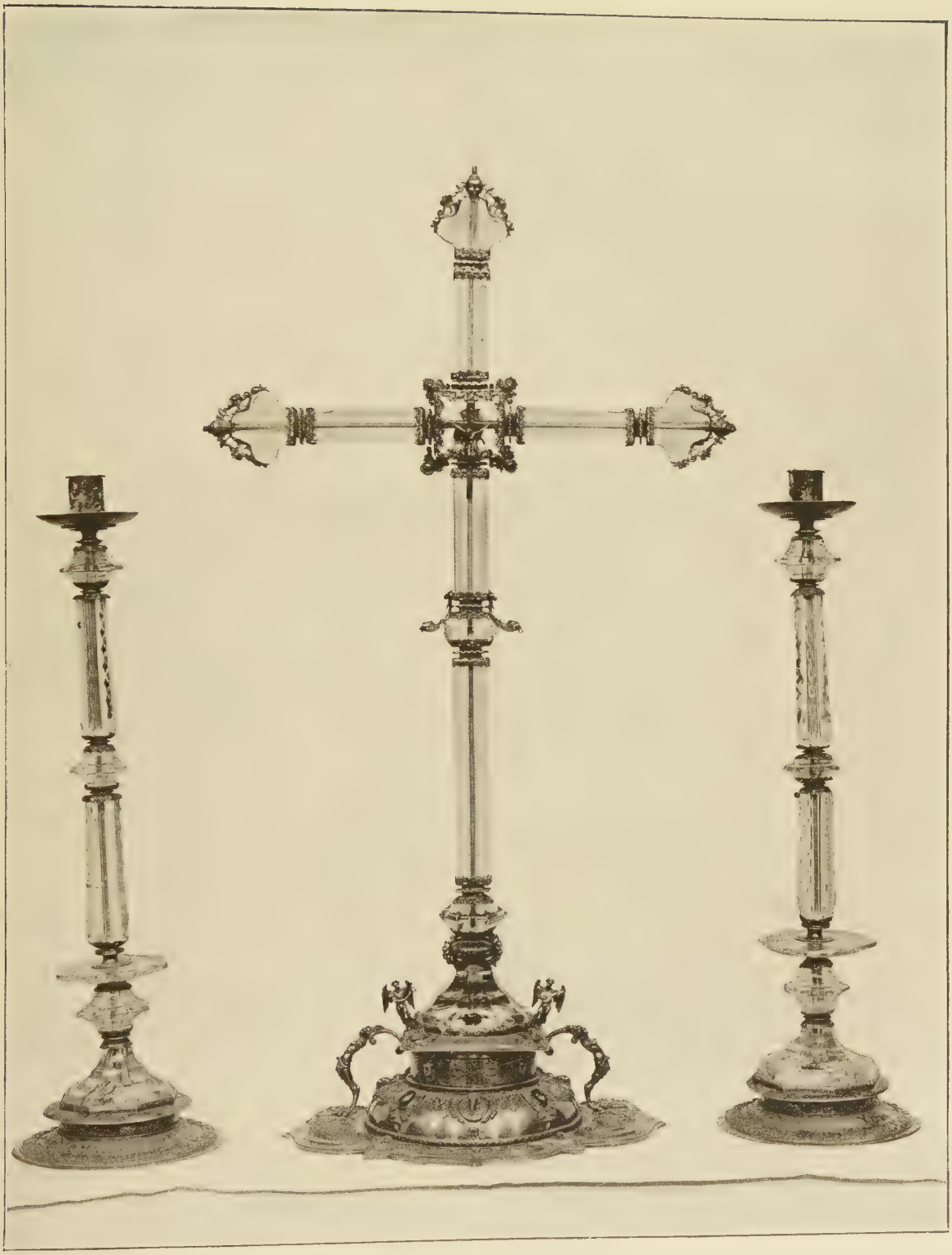
assegnate anonime alla scuola veneziana del principio del XVI secolo [24].

La corrispondenza tra la nostra Vergine Assunta e quella delle paci è assoluta; non così invece tra l'uno e l'altro Cristo risorto. Di questo sono elencati dal Molinier tre esemplari diversi, ma tutti tre con fondo liscio: l'uno di Berlino, l'altro del South Kensington, e un terzo del museo Correr. Questa del Museo Correr che qui riproduciamo, si avvicina alla nostra più delle altre (*pag. 296*).

Da chi e quando siano state eseguite queste due legature abbiamo la fortuna di poter dire. Nei Quaderni di cassa del 1525 troviamo infatti registrate le spese per questo lavoro. Prima si acquista per lire 28 e soldi 16 un braccio di velluto cremisi *pro cohopertis librorum Evangeliorum et Epistolarum;* poi si pagano lire 99 e s. 18 a maestro Alvise orefice *pro facienda pace de libris Evangeliorum;* e così via per l'altra pace e per le due figure di San Daniele e di San Prosdocimo e per le diverse altre parti della decorazione argentea e per la loro doratura, fino a che l'8 febbraio 1529 si pagano lire 3 per applicare alle assi del libro delle Epistole le fibbie d'argento; ed è questa l'ultima spesa. E mentre ancora, come vedemmo, l'Inventario del 1520 descriveva le rilegature antiche, quello del 1531 può finalmente descrivere le nuove con queste parole: *Un libro degli Evangeli in pergamene miniate coperto di velluto cremisino ed ornato di argento mirabilmente lavorato con in mezzo l'imagine di Cristo risorgente e i quattro Evangelisti ai lati,* [25] etc., etc.

Ora sorge naturale l'importante questione: sarà stato Alvise orefice, oltrechè l'autore della decorazione in genere e delle parti secondarie di essa, anche il creatore delle due parti principali, cioè delle due placchette o paci, che poi semplificate e adattate a uso di paci o ristampate in bronzo girarono il mondo come anonime? Io non dubito di rispondere con certezza affermativamente, quantunque sia risaputo che orefici di mediocre valore volentieri ripetevano composizioni già esistenti d'altri autori, specialmente placchette. Le notevoli differenze da me avvertite fra le diverse edizioni in bronzo del Cristo risorto e quella nostra in argento, la originale ricchezza e la bellissima composizione del fondo nella nostra, sopratutto la enormemente maggiore finitezza ed accuratezza di questa, mi confermano in tale convinzione, a cui però anzitutto mi inducono la fama e il valore dell'artista autore delle due legature.

Perchè quello di Alvise è un nome tutt'altro che nuovo nel campo dell'arte. Egli non fu un semplice orefice, ma scultore e bronzista e medaglista di vaglia. L'Anonimo morelliano visitò la sua casa e ne elencò alcune opere: « *In casa de mistro Alvise orevexe, maestro di sculptura sì de relevo come de tutto tondo* ». Di lui erano comunemente noti e apprezzati e divulgati parecchi bronzi: « *el cavalletto de bronzo che corre fu de sua mano; lo Ercoletto de bronzo, che bastona la biscia, fu de sua mano; le molte medaglie sono parte de sua mano, parte de altri maestri* [26]. Ben difficilmente potremmo credere che egli si appagasse di riprodurre modelli altrui, egli che sapeva così egregiamente modellare statuine e medaglie di propria mano; e ciò senza ricordare che i documenti dicono chiaramente: *pro facienda pace.* Lieti siamo dunque di poter a lui rivendicare due opere di primaria importanza, che finora andavano anonime, come anonimi prima del Michiel erano il *Cavalletto che corre* e l'*Ercoletto che*



CROCE E CANDELABRI DI CRISTALLO DI ROCCA, CIRCA 1590
PADOVA, TESORO DEL DUOMO.

bastona la biscia.

Egli del resto si era occupato altre volte di simili lavori di decorazione libraria. Nel 1508 il canonico Bartolommeo Sanvito gli dava da eseguire in Padova le rilegature argentee di altri due manoscritti miniati e precisamente (curiosa combinazione) di un altro Evangelario e di un altro Epistolario che il Sanvito donava alla chiesa di Santa Giustina in Monselice. Anche queste rilegature, benchè meno ricche e ormai logore e peste, hanno ornati e decorazioni simili alle nostre; ma di esse ci occuperemo quando più innanzi illustreremo il tesoro di quella insigne Collegiata.

Del declinare del secolo invece, ma pur lavoro di rara eleganza sono i tre uguali vasi d'argento a traforo, che servono per la conservazione degli olii santi (alt. m. 0.35); e assai più belli dovevano essere da principio, quando non avevano ancora perduto, per il secolare scorrere dell'olio su di essi e per le conseguenti continue puliture, quasi tutto il lavoro squisito di cesellatura, onde erano rifiniti su tutta la superficie (*pag. 299*). I manichi a mascherone sansovinesco e l'intrecciarsi indefesso dei meandri onde sono contesti accennano alla seconda metà del XVI; ma la doppia treccia che adorna la base è ancora un ricordo di purezza quattrocentesca. Gli Inventarii antichi non li elencano; i quaderni di cassa non ne fan cenno. Donde vengano, da chi eseguiti non resta ricordo.

Chiude la serie dei cimelii cinquecenteschi di oreficeria un'altra opera di veramente eccezionale bellezza e ricchezza: la croce e i due candelabri di cristallo di rocca, lasciati in legato al Duomo nel 1590 (come risulta dall'Inventario del 1597) dal vescovo e cardinale mons. Federico Cornaro. Misura la croce m. 0.88 di altezza, ed è infitta sopra una larga base elittica di argento dorata, niellata, smaltata, a leggiadri rilievi, a pietre dure incassate, con due grandi manichi in forma di sfingi e con due statuine di angeli, dei quali l'uno suona il triangolo e l'altro la chitarra. Gli smalti policromi sono di stile arabo. Le braccia della croce sono adorne di nodi ed alla estremità da così lievi e graziosi fregi d'argento dorato che sembrano trine; e nell'incontro di esse due non meno graziose finissime cornici includono dall'un lato un minuscolo Crocefisso, dall'altro l'Agnello pasquale. Meno alti (m. 0.60) e più semplici di lavoro sono i due candelieri, che hanno il bocciolo ugualmente smaltato e smaltata la fascia della base, mentre il piatto di questa è a leggieri rilievi con cartelle di stile sansovinesco (*pag. 301-3*).

Chi sia l'autore di quest'opera insigne non sappiamo; ma certamente esso non fu padovano (chè nulla è tra noi che le si accosti) e forse nemmeno italiano. La squisitezza della esecuzione e la bellezza degli smalti ci fanno credere trattarsi piuttosto di opera francese.

Da ultimo un manoscritto miniato di quel secolo possiede il Duomo di Padova (*pagina 297*): un Manuale membranaceo, del principio del sec. XVI, alcune pagine del quale sono riccamente adorne di fregi e fogliami con medaglioncini e figure di sfingi, di satiri, di donne. Confrontate queste miniature con quelle che in sui primi anni del '500 Benedetto Bordon, valoroso artista padovano, eseguiva per il coro di Santa Giustina e che ora si conservano nel civico Mu-

PIEDE DELLA CROCE PRECEDENTE.

MAESTRO ANTONIO, CALICE, 1625
PADOVA, TESORO DEL DUOMO.

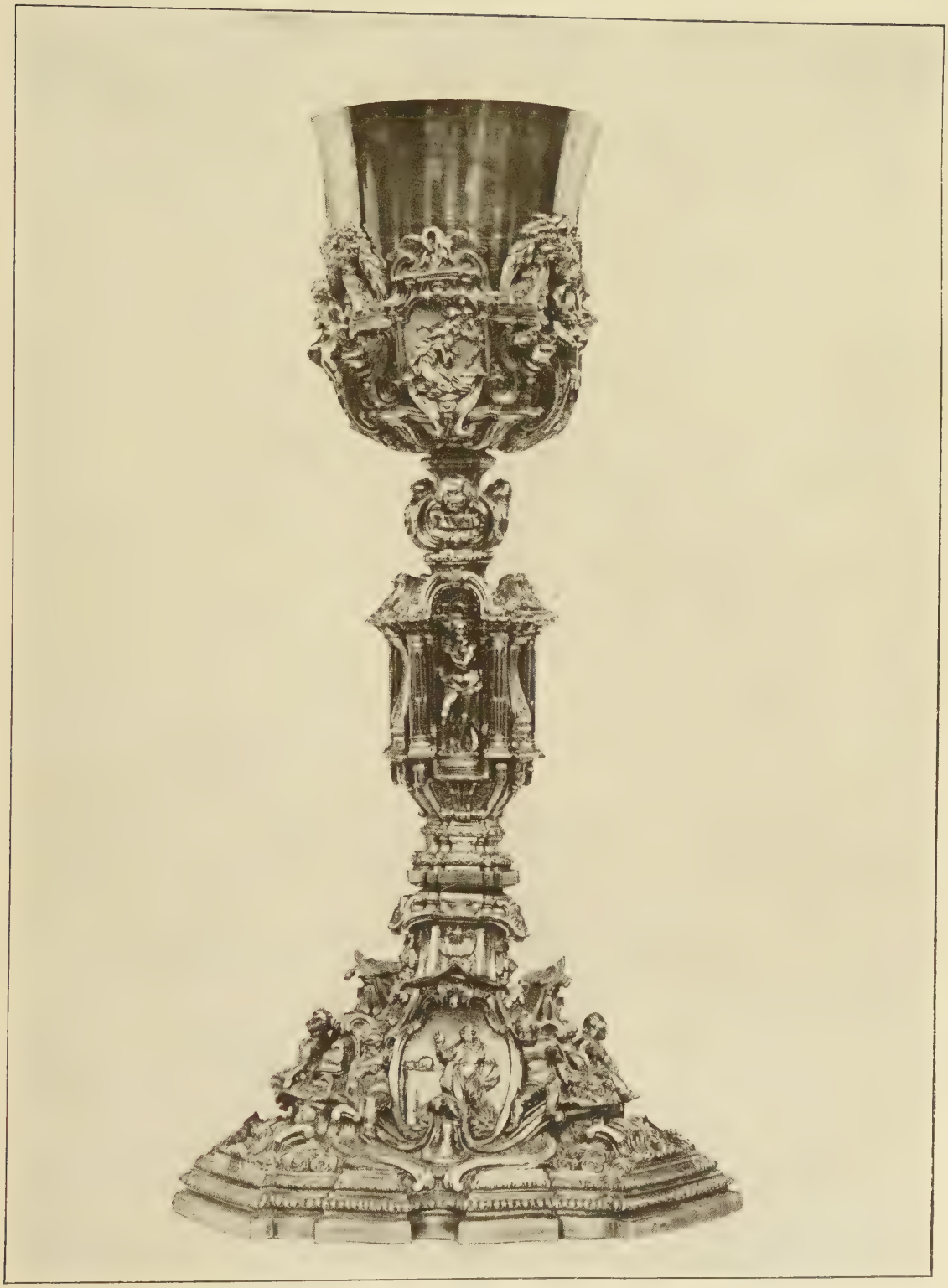
seo, esse appaiono assai probabilmente della medesima mano [27].

Le opere dei secoli seguenti sono molto numerose; ma più numerose erano e taluna di mole prima che la cupidigia e il bisogno degli eserciti francesi le fondessero e le tramutassero in danaro sonante. Esse sentono in gran parte la assai minor cura e finitezza di esecuzione e il minor buon gusto dei tempi nuovi; non sì però che parecchie non se ne trovino degne della nostra attenzione e della nostra ammirazione.

Lasciamo, per tirannia di spazio, quattro candelieri d'argento dorato, che facilmente si riconoscono per quelli che nel 1661 (insieme con altri due da consegnare ai padri Teatini) il vescovo Marcantonio Cornaro legava al Duomo di Padova. Ricchi ed eleganti, lavorati a sbalzo, essi si accompagnano ad una gran croce pure d'argento, ma fusa questa, che appare più antica e di assai più pregevole lavoro, forse quella stessa che era stata lasciata al Duomo nel 1594 da un altro vescovo della stessa famiglia, Alvise Cornaro.

Strano, per quanto riguarda l'autore, è il caso che ci si presenta con un bel calice d'argento (alto m. 0.255) in parte dorato, e lavorato nella base e nei nodi a trafori di geniale sobrio disegno e di finito lavoro. Perchè, sotto la base, è incisa in caratteri corsivi del tempo la seguente scritta: *Ioannes Terentius V. J. D. canonicus patavinus 1625 M. Ant. Mal.s Pat. F.* Chi sia questo Marcantonio o magister Antonius il cui cognome cominciava per *Mal* non ci fu dato, per diligenti ricerche, trovare. Gli estimi del tempo, gli elenchi stessi della fraglia degli *orevexi* proprio di quegli anni non ci serbano nessun nome e cognome che combinino con questi. Eppure fu padovano e valente artefice, come questo calice ne fa fede (*pag. 304*).

Trito invece, farraginoso, sovraccarico di statuine e di rilievi un altro calice d'argento dorato (alt. m. 0.34), evidentemente del sec. XVIII (*pag. 305*). Nella base tre rilievi accennanti al sacrificio della Messa; nel nodo tre statuine: Gesù flagellato, Ecce homo, Cristo trionfante; attorno alla



CALICE, SEC. XVIII - PADOVA, TESORO DEL DUOMO.

OSTENSORIO. 1700 - PADOVA, TESORO DEL DUOMO.

CORNICE DI ARGENTO, 1700 - PADOVA, TESORO DEL DUOMO.

CALICE, PRIMI DEL SEC. XIX.
PADOVA, TESORO DEL DUOMO.

coppa tre putti e tre rilievi: Cena in Emaus, San Tommaso, l'Ascensione. Nell'insieme lavoro di grande ricchezza e di molto effetto, ma pesante e barocco nella composizione e poco corretto nella esecuzione delle parti figurate mentre è assai fine negli ornati.

Più nobile invece, più semplice, elegantissimo, pur essendo anch'esso assai ricco, il grande ostensorio settecentesco (*pagina 306;* alto cm. 87), che è adorno di ametiste, di smeraldi, di rubini, di topazi. D'argento dorato è la parte superiore, di bronzo dorato ma con due statuine di putti argentee il basamento. Sulla fronte del nodo la statua della Fede che erge una croce di rubini; e più sopra sedute le due statuine della Speranza e della Carità; tutt'intorno alla teca cherubini con emblemi diversi; in vetta un sacerdote dell'antico testamento, sorretto da tre angeli, in atto di adorazione, forse a commento dei versi: *Et anticum testamentum — novo cedat ritui.* Nulla sappiamo nemmeno di questo bellissimo oggetto, se non che proviene al Duomo dalla chiesa di San Pietro martire, nei cui inventarii è elencato senza indicazione nessuna che serva ad illuminarci.

Del secolo stesso è una ricca cornice di argento massiccio donata dal cappellano don Rinaldo Valentini nel 1857 e racchiudente una brutta miniatura di San Francesco di Sales. La cornice (alt. m. 0.32 circa) in parte dorata ha bel movimento di linee e grazia di forme e finitezza di lavoro (*pag. 307*).

Chiuderemo infine questa ormai lunga nostra rassegna con un'opera di oreficeria di stile impero: un calice (alt. 0.355) che, secondo una iscrizione incisa sotto la base, avrebbe servito per la prima volta al ponte-

fice Pio IX il 3 maggio 1856 [28]. Da che fonte provenga questa notizia non sappiamo. Certamente però il lavoro appare di qualche decennio anteriore al 1856, come quello che riveste ancora intieramente i caratteri dell'arte canoviana. D'argento massiccio dorato e pesante, porta sedute nella base le tre statuine delle Virtù; e fra esse dei bassorilievi entro cartelle ovali: Cristo davanti a Caifas, Cristo deriso, Cristo risorto. Il nodo è formato di un rocchio cilindrico adorno all'ingiro di un altro bassorilievo: l'Andata al Calvario, e su esso tre putti danzanti a braccia levate reggono la coppa; attorno a questa l'Ultima Cena. Tutto il lavoro è finissimo, sobrio, corretto, elegante.

Così il tesoro del Duomo di Padova, per dono generoso di uno dei canonici, che fu amatore d'arte, si ornava di un'ultima opera preziosa, colla quale si compieva, attraverso tanti secoli di nobile storia, il ciclo delle sue artistiche ricchezze.

ANDREA MOSCHETTI.

---

(1) Di esso ho narrata la storia e fatta particolareggiata illustrazione nel mio articolo cit.: *Bartolommeo da Bologna*, che qui mi limito a riassumere.

(2) Per le erronee interpretazioni date prima a queste due epigrafi v. il mio studio cit., pagg. 125 seg.

(3) Come al solito però, rinnovandosi per essere logore le falde della base, si conservò e si rimise in opera il traforo originale dell'orlo.

(4) *Unum tabernaculum de argento deaurato, de novo factum, et fecit fieri fratalea sancti Danielis, et habet in sumitate imaginem sancti Danielis cum duobus pilleriis et in pede tribus smaltis laboratis de aniello cum litteris et imagine sancti Danielis.* Nel rifacimento del piede smalti e immagine niellata andarono perduti e sostituiti dai tre tondi.

(5) Ciò risulta dal vol. II degli *Indici degli Atti capitolari.*

(6) Parte dello smalto è caduto; il manzo era forse di rosso e di verde.

(7) Chiamasi così la Croce, che si adopera nelle vigilie o officiature funebri annuali in suffragio dei benefattori della chiesa.

(8) G. BROTTO e G. ZONTA, *La Facoltà teologica della Università di Padova*, parte prima, Padova, 1922, pagg. 109 seg.

(9) Nell'occasione del recente VII centenario della Università di Padova furono rifatte di sugli antichi disegni.

(10) TOMMASINI, *Gymnasium patavinum*, Udine, 1654, pag. 64.

(11) GONZATI, op. cit., I, pag. 193.

(12) *Unum tabernaculum de argento deaurato magni valoris cum reliquia pedis sancti Laurenti inter duas tabulas de cristallo, absque foliis in pede quod abstracti fuerunt quod cadebant; in summitate est figura ipsius beati Laurencii cum libro et craticula in manibus cum uno pinaculo et quattuor columnellis de argento deaurato super caput eius ... Qui flores dicti tabernaculis abstracti fuerunt.*

(13) V. BROTTO-ZONTA, op. cit. pag. 220.

(14) V. il mio scritto: *La Madonna trecentesca del Duomo di Padova e la creduta sua originale appartenenza al Petrarca;* in « Padova in onore di Francesco Petrarca MCMIIII », Padova, 1904, vol. II, pagg. 139-156.

(15) *Atti capitolari*, 1498, c. 136. v.

(16) *Italienische Bronzestatuetten*, tav. CXXIX.

(17) *XIX Congresso Eucaristico, V Italiano. Mostra eucaristica nella Scuola grande di S. Rocco, Catalogo;* Venezia, 1897, pag. 47, n. 10.

(18) Di questo libro era nota fino ad ora una edizione col medesimo *explicit* ma colla data di tre anni innanzi, 1488. La elencarono il Dibdin e il Brunet. Ma l'esemplare del Dibdin non pare avesse miniature che sul bordo della prima pagina; invece uno dei pochi noti al Brunet aveva le iniziali in oro e colori e in una pagina *un grand Christ peint.* Evidentemente dunque esso rassomigliava al nostro, senza che siano obbligati a credere che le miniature fossero della stessa mano. Giacchè è da credersi che quei primi libri impressi, i quali avevano bisogno d'essere finiti a mano dal miniatore, e tenevano quindi insieme del manoscritto e dello stampato, non venissero resi compiuti nell'officina tipografica, ma messi in commercio colle iniziali vuote, restando all'acquirente di far colmare le lacune dall'artista che meglio gli piaceva. Ciò del resto avveniva prima sovente anche per i manoscritti, dei quali molti tuttora rimangono privi di iniziali.

(19) *Quaderno di cassa*, 1477-87, alla data: *pro illuminare unum missale sacrestie fere totum caducum non poterat legi in aliquo modo.*

(20) *Tabernaculum de argento incompletum cum suo pede laborato cum floronibus, pumulo ad formam vasis in diversis peciis laboratis videlicet XXV absque pede et tabernaculo antedicto quod habet fenestras octo.*

(21) *Nota quod dictum tabernaculum fuit completum et deauratum in quo positum fuit caput unius duodecim millium virginum coopertum panno cremesino recamato da auro, in cuius summitate est imago unius virginis de argento inaurato.*

(22) *Quaderni di cassa*, 1500-1508, a. c. gr.: *pro tabernaculo incepto et non finito.*

(23) GONZATI, op. cit. I, pag. 209, n. XLI e pag. 223 n. LXXXVII.

(24) *Tabernaculum de argento partim deaurato cum duobus angelis in eius pede, cum figura sancti Andreae in summitate ipsius et cum aliis duobus sanctis in lateribus et capitelis octo cum ymaginibus quinque ab intra, de argento deaurato, in quo sunt reliquie sancti Andreae apostuli.*

(25) Il *Cristo risorto* porta nel MOLINIER (*Les plaquettes*) il n. 439 e nel BODE (*Italienische Bronzen*) il n. 1064. Il Bode lo elenca tra le opere della maniera di Tullio Lombardo. *La Vergine Assunta* porta nel MOLINIER il n. 440; nel BODE il 1068.

(26) *Unus liber Evangeliorum in membranis arminiatis coopertus velluto cremisino et ornatus argento mirifice laborato cum imagine in medio Christi resurgentis et 4or evangelistis in angulis et ab alio latere cum. s. Prosdocimo. Unus liber epistularum cum imagine magna Assumptionis beate Virginis associatae a multis angelis, habens in angulis 4or prophetas, et ab alio latere imaginem s. Danielis in medio.*

(27) Ediz. Venezia 1884, pag. 75.

(28) Per il Bordon vedi il mio volume: *Il Museo civico di Padova*, pag. 33, e G. BIADEGO, *Intorno al sogno di Polifilo*, in « Atti del R. Istituto Veneto », LX, 1900-01, pagg. 711 sgg.

(29) Ecco intiera la scritta: *Frid. March. Manfredini ann. XX patavini episcop. absolu. Cler. etpop. obseg. grat. XIII Kal. apr.* 1882. — *Pius IX P. M. primum sacrum fecit III jovis maii MDCCCLVI Romae. — Anno autem CC ab. ob. B. G. Bourbad. Capitulo cath. Pat. DD. I. P. Berti G P.*

UN NUOVO DIPINTO DI JACOPO TINTORETTO: IL RITRATTO DEL DOGE PIETRO LOREDAN.

È sempre pericoloso in materia d'arte e specialmente di pittura e per di più veneziana, dar dei giudizi e far delle attribuzioni a distanza, avendo cioè solo sott'occhio una semplice riproduzione fotografica. Senonchè le qualità singolari dell'opera, che chiaramente emergono anche dalla stessa fotografia, e l'interesse del soggetto che ad essa si ricollega, mi hanno indotto a far argomento di breve esame il Ritratto di Doge che qui riproduco. Penso che ad ogni modo non sarà del tutto inutile render nota l'esistenza di questo dipinto, richiamando specialmente l'attenzione di quanti, avendo la possibilità di esaminarlo e di studiarlo davvicino, possano esprimere un giudizio, fatto direttamente sull'opera stessa.

Il Ritratto di Doge, di cui alcuni mesi or sono mi venne presentata una fotografia, trovasi ben lontano, pur troppo, da noi, in America, proprietà del signor John Ross Delafield, a Nuova York.

A nostra, sia pur magra consolazione, diciamo subito che l'esodo del quadro oltre Atlantico, non è recente: risale a circa un secolo fa. Secondo notizie riferitemi dal proprietario, esso venne acquistato insieme ad altri dipinti da un suo lontano parente, durante un viaggio a Parigi, in epoca non ben precisa, non prima però del 1829, non dopo il 1856: da allora esso rimase sempre in casa, passando di erede in erede. Allorchè fu acquistato, esso veniva semplicemente indicato come Ritratto di Doge, proveniente secondo le asserzioni dell'antiquario parigino, che lo vendette, da Venezia, dal Palazzo Ducale, trafugato, o trasportato, come bottino di guerra, dai soldati di Napoleone.

Quando io ebbi modo di esaminare la fotografia e la bellezza singolare del dipinto

JACOPO TINTORETTO: RITRATTO
DEL DOGE PIETRO LOREDAN
NUOVA YORK, COLL. J. ROSS DELAFIELD.

non potè non suggerirmi di colpo, nomi fra i maggiori del '500 veneziano, — Tiziano, Tintoretto — non mi fu difficile identificare il personaggio raffigurato: si può affermare con sicurezza che esso rappresenti il Ritratto del Doge Pietro Loredan, che regnò dal 1567 al 1570. Un confronto con la gran tela votiva (*pag. 315*) nella Sala del Senato in Palazzo Ducale, in cui il Doge Pietro Loredan è rappresentato in ginocchio, innanzi alla Vergine, assistito ed accompagnato da alcuni Santi protettori, mostra identità assoluta dei due personaggi: identità non solo nel tipo e nei tratti fisionomici, ma nell'impostazione stessa del volto, visto di tre quarti, così da pensare che entrambi i dipinti possano essere derivati da uno stesso modello, o piuttosto, come è più probabile, che l'uno, quello di Palazzo Ducale, sia una ripetizione dell'altro, del ritratto, cioè, ora in America. E inoltre, se ve ne fosse bisogno, una incisione di Nicolò Nelli, datata 1568, col ritratto di questo Doge in piena somiglianza col nostro dipinto, viene a dar nuova conferma all'identificazione del Doge raffigurato [1] (*pag. 314*).

Pietro Loredan è ritratto in grandezza naturale, a tre quarti di figura: esso si delinea su un fondo scuro; una tenda di stoffa rossa a destra, un impasto di color bruno, a sinistra, così ridotto, almeno per quanto mi è riferito, da restauri. Nella composizione si ripete il solito taglio dei ritratti cinquecenteschi veneziani. La figura è in piedi, in atto di parlare, con augusta dignità; e veste gli abiti dogali di cerimonia, abito di broccato, serrato ai fianchi da una cintura, orlato ai bordi ed alle maniche da una striscia di pelliccia, mantello di ermellino, berretta dogale di stoffa rossa broccata d'oro, sopra la bianca cuffia del « camauro ». L'intera tela misura metri 1 e 23 cm. in altezza; per metri 1 e 4 cm. in larghezza.

Ho detto già come, osservando di primo acchito la fotografia del dipinto, furono i nomi di Tiziano e di Tintoretto quelli che mi vennero alla mente: e se alcune particolarità stilistiche del ritratto (in special modo la fattura delle mani) mi richiamavano piuttosto il fare delle opere del Robusti, non nego che le qualità disegnative che si manifestano così accentuate, minuziose e precise, nel rendere in questo ritratto ogni ruga dell'epidermide, ogni filo della barba, ogni dettaglio caratteristico del volto, mi facevano restar dubbioso nell'accettare definitivamente una tale attribuzione. L'arte potente di Jacopo Tintoretto noi siamo soliti riconoscere e sentire, anche nei ritratti, sotto una forma più impulsiva, più rapida, più ardente, nella pennellata, più sintetica nell'interpretazione; si poteva pensare tuttavia, come finii io stesso col convincermi, di esser dinanzi ad un'opera del Tintoretto di un periodo, dirò così tizianesco, di un'arte meno personale, ma non per questo meno ricca di pregi e di interesse. Confronti stilistici e ricerche storiche, hanno finito infatti coll'offrirmi le prove che questo ritratto del Doge Pietro Loredan possa ritenersi opera di Jacopo Tintoretto.

Era costumanza di ogni nuovo Doge, riferisce uno scrittore del cinquecento, al momento della sua assunzione al Dogado, di « far tre cose: il suo ritratto al naturale, il quale si mette nella Sala del Gran Consiglio sotto il soffittato in alcune lunette; un quadro in Collegio o in Pregai, ove si fa una nostra Donna e il ritratto del Doge in ginocchioni con alcune altre figure. E uno scudo

RITRATTO DEL DOGE PIETRO LOREDAN (DA UNA INCISIONE DI NICOLO' NELLI, 1568).

con l'arme del Doge, il quale egli vivendo porta in Bucentoro e tiene attaccato nella sua sala et morto si mette in S. Marco a perpetua memoria di lui » [2].

Ed è noto altresì come l'incarico di ritrarre le sembianze del capo dello Stato toccava generalmente al maestro che godeva del beneficio di una « sensaria » al Fondaco dei Tedeschi, considerata quasi come prima retribuzione del lavoro, a cui egli avrebbe atteso come « pittore ufficiale » della Signoria. Tale posto assai ambito era stato tenuto nel primo cinquantennio del '500, dopo il 1516, alla morte di Giovanni Bellini, da Tiziano, che ebbe in fatti ad eseguire i ritratti di sei Dogi da Antonio Grimiani eletto nel 1521, a Francesco Venier, morto nel 1556. Ma oltre al ritratto da collocarsi, come di consueto, nella Sala del Maggior Consiglio, venivano altresì eseguite dallo stesso pittore altre repliche del Ritratto dogale, una delle quali passava alla famiglia del Principe,

JACOPO TINTORETTO ED AIUTI: IL DOGE PIETRO LOREDAN INGINOCCHIATO DINANZI ALLA VERGINE - VENEZIA, PALAZZO DUCALE, SALA DEI PREGADI

presso la quale rimaneva di poi, proprietà degli eredi [3]; e sono appunto alcune di queste repliche che, distrutta purtroppo nel 1577 in causa del grande incendio di Palazzo, tutta la preziosa serie di dipinti della Sala del Maggior Consiglio, a noi sono ora pervenute e che, rari ed interessanti cimeli, si conservano in gallerie pubbliche e private. Del gruppo infatti dei ritratti dogali tizianeschi, che io sappia, solo quello di Andrea Gritti esiste ed è il dipinto che trovasi a Vienna nella Collezione Czernin.

A fare il ritratto del Doge, Lorenzo Priuli, che successe a Francesco Venier, nel 1556, in luogo di Tiziano già vecchio ed assai impegnato a lavorare per i Farnesi e gli Absburgo, fu incaricato, per deferenza forse verso il sommo maestro, il figlio suo Orazio Vecellio [4]; ma di lì a tre anni, nel 1559, per il nuovo doge, per Girolamo Priuli, l'ambito onore toccò ad Jacopo Tintoretto, onore che il maestro pare abbia mantenuto anche in seguito per i Dogi successivi fino a Nicolò Da Ponte, e che alla sua morte sembra passasse al figlio Domenico Tintoretto [5].

Ormai di questo tempo, intorno alla metà del secolo, l'arte del Tintoretto era salita a Venezia a tal punto di notorietà che la Signoria stessa s'era più volte giovata dell'opera del giovane pittore: fin dal 1551 infatti il Tintoretto aveva incominciato a lavorare per Palazzo Ducale e in concorrenza con Paolo Veronese e con Orazio Vecellio aveva eseguito due delle quattro tele, che ancora rimanevano per completare il grandioso ciclo pittorico della Sala del Maggior Consiglio. Inoltre per lo stesso Doge Gerolamo Priuli, oltre al suo ritratto, il Tintoretto prepara il bel soffitto del Salotto quadrato in Palazzo Ducale in cui ritrae, nel comparto di mezzo, insieme a figure allegoriche la figura dello stesso Priuli nei suoi abiti dogali. Non può quindi sorprenderci che anche per il nuovo Doge, per il nostro Pietro Loredan eletto nel 1567, fosse stato confermato l'incarico di farne il ritratto allo stesso Jacopo Tintoretto.

Sebbene manchi la prova documentaria, cioè l'ordine di pagamento dei venticinque ducati fissati per l'esecuzione di ciascuno dei varii ritratti, documento ritrovato per i Dogi precedenti [6], tuttavia esistono testimonianze storiche di scrittori contemporanei che vengono a confermare ciò che l'esame stilistico dell'opera tende, sia pur dubitosamente dapprima, come già notai, a suggerire: esser cioè Jacopo Tintoretto autore del ritratto in esame.

Francesco Sansovino infatti, nella sua « Venetia » ricordando le pitture che ornavano prima dell'incendio del 1577 la Sala dello Scrutinio, o della Libreria come anche veniva chiamata, accennando come la parete del « Tribunale », cioè quella del seggio ducale, fosse tutta ricoperta dalla vasta tela del « Giudizio Universale » di Jacopo Tintoretto, opera egli soggiunge, di « molta forza et *disegno* », nota come si vedessero sopra a questa, dello stesso Tintoretto i « Ritratti dei Principi Loredano e Mocenigo » [7]: ciò che anzi, fa supporre al Thode [8] che quest'opera poderosa fosse stata commessa al Tintoretto dal principe Loredan, morto dopo neppur tre anni di dogado nel 1570, e fosse stata compiuta sotto il principato del suo successore Alvise I Mocenigo, nel cui ultimo anno di governo, nel 1577, ebbe malauguratamente a svilupparsi quel terribile incendio più volte ricordato, che questa tela tintorettiana distrusse insieme a tutta la se-

JACOPO TINTORETTO: IL DOGE GEROLAMO PRIULI FRA SAN MARCO E LE VIRTU' - VENEZIA, PALAZZO DUCALE, SALOTTO QUADRATO.

rie dei ritratti dogali ricordati e a tutto il vasto ciclo pittorico delle due Sale del Maggior Consiglio e dello Scrutinio. Sebbene però io creda che l'ubicazione dei ritratti dei due Dogi sopra al celebre dipinto, possa credersi casuale, venendo a corrispondere al posto che ad entrambi i Dogi, toccava nella nuova serie di Ritratti iniziata nella Sala dello Scrutinio da Orazio Vecellio, col ritratto del Doge Lorenzo Priuli, dopo che col precedente ritratto tizianesco di Francesco Venier erasi compiuta la serie dei primi ottantanove ritratti di Dogi, collocati nella Sala del Maggior Consiglio: ciò che è possibile infatti anche oggi notare, essendosi conservato lo stesso ordine e la stessa disposizione nel rifare di maniera, dopo la distruzione del 1577, il ciclo dei Ritratti ducali, incarico affidato al Tintoretto, ma a cui sicuramente attesero discepoli ed artisti.

Per di più, oltre al Sansovino, il Ridolfi, nella « Vita del Tintoretto », ricordando la quantità enorme di ritratti che il pittore ebbe ad eseguire « ad illustri personaggi veneziani e forestieri, accenna in particolar modo ai ritratti dei « Dogi tutti di Venezia..., le effigie dei quali si conservano anco nelle case delle loro famiglie e quello del Doge Pietro Loredan è presso il signor Gio. Francesco Loredano, riverito letterato altrove descritto [9] ». Non è improbabile, io penso, che il ritratto in questione, nonostante le affermazioni dell'antiquario parigino, che asseriva provenire il ritratto da Palazzo Ducale, possa esser proprio quello che il Ridolfi ricorda in modo così esplicito in casa degli eredi Loredan. Nè i caratteri stilistici rilevati nell'esame della riproduzione fotografica, possono rappresentare una insormontabile difficoltà ad accettare l'attribuzione del ritratto al Tintoretto. Convien infatti ricordare come un gruppo di autentiche opere tintorettiane, press'a poco di quel torno di tempo, tra il 1560 e il 1570, manifestano forme e tendenze stilistiche assai vicine a quelle notate nel Ritratto Loredan. Basterà porre a confronto a questo ritratto quello citato del Doge Gerolamo Priuli nel comparto centrale del soffitto (*pagina 317*) del Salotto quadrato in Palazzo Ducale; o il Ritratto del più vecchio dei tre Avogadori nella grande tela votiva della Risurrezione di Cristo, posta negli uffici dell'Avogaria: o quello infine di Senatore veneziano, conservato al Prado a Madrid [10] per rilevare e concludere che in alcuni periodi, e specie quando si trattava di eseguire ritratti, il Tintoretto non trascurasse di raggiungere una maggiore accuratezza di forma ed una sorprendente precisione di dettaglio. Il Tintoretto non ignorava come il pubblico, e sopratutto avversari ed invidiosi, lo accusassero di « non saper finire i suoi quadri », di lavorare troppo di furia, di non aver diligenza: e non può sorprendere che questa « maggior diligenza » che da lui si richiedeva, egli cercasse di ottenerla nell'eseguire un ritratto, in un'opera cioè in cui acquetato l'impeto creativo del suo « terribile cervello », ogni sua capacità artistica doveva necessariamente esser rivolta a conseguire la massima somiglianza, la più stretta rispondenza col modello vivente. Si sa bene che il pubblico di tutti i tempi, quando è chiamato a giudicare un ritratto, è naturalmente sempre portato a ricercare innanzi tutto la « vera somiglianza » nei particolari fisionomici del personaggio raffigurato. E tanto più, come in questo caso, il Tintoretto doveva preoccuparsi del giudi-

zio del pubblico, data l'importanza del personaggio ritratto, e il confronto a cui l'opera sua doveva necessariamente sottostare con i precedenti ritratti di Tiziano. E nobilmente augusto nell'atto e nell'espressione, quale il personaggio richiedeva, degno veramente dei modelli tizianeschi, riuscì il ritratto del Tintoretto: il quale seppe dar vita ed anima alle qualità formali e stilistiche di cui è tanto ricca quest'opera, con una sicura interpretazione del tipo, con la profonda caratterizzazione della personalità di questo vecchio patrizio veneziano di razza, d'animo saldo e di aspetto ancor vigoroso nonostante la tarda età dei suoi ottant'anni compiuti. Basterebbe porre a confronto il ritratto del Doge Loredan con la figura dello stesso doge, quale appare nella sua tela votiva, già ricordata, posta nella Sala del Senato, perchè abbia a risaltare evidente la nobile, severa bellezza dell'opera presa in esame.

Assegnano le antiche guide ad Jacopo Tintoretto, quella tela di Palazzo Ducale, insieme al ciclo degli altri dipinti della Sala del Collegio e del Senato, eseguiti questi ultimi circa il 1584, dieci anni dopo l'incendio del 1574: ma la critica moderna a cominciar dal Thode, ha riconosciuto in essi una larga collaborazione di scolari seguaci. E il confronto fra i due ritratti Loredan, pur a traverso la riproduzione mostra la profonda differenza di segno, di tocco, di interpretazione, che passa fra il modello tintorettiano originario, e la replica più tarda e di bottega.

Certo l'attività del Tintoretto è così vasta e così ricca di opere a noi pervenute, che il nuovo dipinto non reca elementi nuovi alla conoscenza dell'arte del maestro. Tuttavia il ritrovamento di un'opera che tutto porta a credere sicuramente sua, sia pure fuori dalla linea più personale della sua arte, non è certamente privo di interesse. Solo rammarico, che la bella tela sia oggi in terra lontana, non più nella sua patria.

GIULIO LORENZETTI.

(1) Di questa incisione esistono nella *Raccolta di Incisioni del Civico Museo Correr di Venezia* (Collez. Gherro; vol. 3°, p. II, n. 1575-1576) due esemplari; ambedue, nella cartella che racchiude lo stemma Loredan, recano il nome dell'autore NICOLO' NELLI, e sotto, la data 1568. — Mentre la composizione decorativa, che incornicia il ritratto, è eguale in entrambi le incisioni, il ritratto presenta notevoli differenze che fanno apparir meno vecchio il Loredan dell'incisione non riprodotta, in contrasto di quella qui pubblicata che lo presenta assai più somigliante per caratteri fisionomici, espressione ed età ai ritratti dipinti.

(2) *Tutte le Cose Notabili e belle che sono in Venetia...* di M. ANSELMO GUISCONI. In Venetia, MDLVI, c. 6.

(3) Altre repliche, alcune solo più tarde restituzioni di ritratti dogali, esistevano anche negli uffici dei Procuratori di San Marco. Si sa infatti che un gruppo di ritratti di quattro antichi dogi, Leonardo Loredan, Ant. Grimani, Andrea Gritti e Pietro Lando, fu ordinato nel 1572 ad Jacopo Tintoretto, per ornare appunto la sede di questi magistrati. — (Cfr. DETLEV FREIHERR VON HADELN, *Beiträge zur Tintorettoforschung* in « Jahrbuch der König. Preuszischen Kunstsamm ». Berlin. - 1911, vol. XXXII, pag. 49).

(4) L'ordine di pagamento per tale ritratto, pubblicato da G. B. LORENZI. *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale,* Venezia, 1868, pag. 306, doc. 654, reca veramente il nome di « MAISTRO HIRONIMO TUCIAN DIPENTOR », da considerarsi però come evidente errore per *Orazio di Tiziano,* chè tale fu il nome del figlio pittore del sommo maestro.

(5) CARLO RIDOLFI, nelle sue *Maraviglie dell'arte ovvero le Vite degli illustri Pittori Veneti e dello Stato.* In Venetia, MDCXLVIII » ricorda nelle « Vite di Jacopo e di Domenico Tintoretto » i ritratti dei varii Dogi, da loro eseguiti.

(6) Cfr. G. B. LORENZI, op. cit.; pag. 176, doc. 377; pag. 282, doc. 602; pag. 288, doc. 617-618; pag. 306, doc. 654; pag. 307, doc. 656.

(7) FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare.* In Venetia, MDLXXXI, c. 124 t.

(8) H. THODE, *Tintoretto - Kritische Studien über des Meisters Werke* in « Repertorium für Kunstwissenschaft », 1901, vol. XXIV, pag. 21.

(9) C. RIDOLFI, op. cit., ediz. von Hadeln, Berlino 1914-1924; vol. II, pag. 70. — Altre volte il Ridolfi ha occasione di ricordare pitture conservate in casa di questo « celebratissimo letterato », « il più nobile fregio delle Muse », come egli lo chiama. — (Cfr. op. cit.; vol. I, pag. 294 e vol. II, pag. 105).

(10) È riprodotto in BERCKEN e MAYER, *Jacopo Tintoretto,* Monaco, 1923, vol. II, tav. 175.

MARQUET: IL PORTO DI CETTE (*fot. Librairie de France*).

IL PITTORE ALBERT MARQUET.

Nell'opera di Gustav Moreau l'orpello s'accompagna spesso alla pittura di qualità superiore; l'arte sapiente e la materia squisita, la ricerca dell'effetto e dell'originalità lo avvicinano agli ultimi romantici; la sua pittura ci distrae dalla sincerità della prima impressione, dalla spontaneità coloristica; ogni sua opera è il prodotto di una lunga elaborazione, di una composizione accortissima di toni rari e di sensazioni originali. In tal modo le trovate più stupende s'accompagnano nell'opera sua insieme con gli errori più strani. Ad analizzare un ingegno così complesso e sottile, così lontano dalla chiarezza latina, si ha l'impressione che il suo influsso dovesse essere nocivo a chi lo subiva.

Al contrario, egli è riuscito un maestro ammirabile, che ha esercitato l'azione più salutare e felice su numerosi pittori del suo

MARQUET: LES SABLES D'OLONNE (*fot. Librairie de France*).

tempo e, fra gli altri, su Henri Matisse ed Albert Marquet, i quali hanno serbato vivo il ricordo della sua parola accesa, del suo intelligente eclettismo e dei suoi generosi consigli. Fu davvero un tempo curioso quello in cui maturò sotto la guida di un tale maestro l'ingegno di tanti giovani pittori, che formarono più tardi il nucleo degli «Independants» e del «Salon d'Automne».

Albert Marquet ricorda volontieri questi suoi principi e come, quando frequentava lo studio di Gustave Moreau, fosse considerato dai suoi stessi compagni un esaltato e peggio. Quest'uomo mite e modesto, il cui carattere è certo tra i più simpatici che si possano trovare fra gli artisti, perseguiva con un'incrollabile e ostinata pazienza le ricerche attraverso le quali ci appare oggi uno dei creatori più originali della generazione presente.

È difficile collocare Albert Marquet in una scuola ben definita. La sua più spiccata originalità consiste appunto nel non potere esser classificato. Un Othon Friesz, un Dunoyer de Segonzac hanno origini ben definite e difficilmente si spiegherebbero senza Cé-

MARQUET: LE CORAZZATE AD ALGERI (*fot. Librairie de France*).

MARQUET: IL PORTO DELLA ROCHELLE (*fot. Librairie de France*).

zanne. Ma di Matisse e di Marquet si può dire come di Bonnard o di Vuillard, che essi sono molto meno volontari che sensitivi; e che tutto il loro fascino proviene dalla chiarezza della loro visione, e dall'incanto delle loro impressioni coloristiche.

È innegabile che nello sviluppo dell'arte moderna francese un gran posto appartiene ai costruttori di sistemi. Essi sono indotti a lasciarsi guidare più dal cervello che dalla sensibilità, e la voluta saldezza di certe costruzioni diventa allora talmente palese che arriva a sperdere l'impressione diretta e spontanea. Si nota in certe tendenze della pittura moderna un che di aspro e talvolta anche di brutale, forse non privo di sostanza, ma che a prima vista urta.

In Marquet il sistema è ridotto al minimo. Egli è anzitutto pittore. Non lo vedrete mai diffondersi in teorie innumerevoli circa l'essenza della pittura o dell'arte secondo la moda più recente. E' un intuitivo, uno spontaneo, dotato di uno spirito vivo e tagliente, di un senso acuto e istintivo della composizione. Non si può immaginare una pittura di Marquet diversa da quello che è; ogni cosa vi è al suo posto, tutte le masse vi sono equilibrate in modo mirabile, tutti i toni vi sono di una giustezza perfetta. Pochi pittori ebbero, più di Marquet, il senso dei valori. Guardate un qualsiasi suo paesaggio marinaro o cittadino, e ne avrete una pura gioia degli occhi tanto i colori si differenziano con finezza e con esattezza secondo il loro allontanarsi dal primo piano del quadro: e questo è un dono della natura. Il gioco dei valori non s'impara con la stessa facilità di certi altri elementi della tecnica pittorica, e vi sono artisti che non ne avranno mai nemmeno l'idea. Il loro occhio, è, per così dire, ribelle; e sarà magari loro possibile essere magnifici coloristi, ma senza possedere il senso di quella cosa delicata e quasi aerea e impalpabile che si chiama « valore ». L'occhio di Albert Marquet è fatto più che altro per questa analisi condotta a fondo ed impeccabile; e ciò spiega il fascino dei suoi grigi, così diversi secondo la lontananza e la luminosità, quella straordinaria gamma di grigi pieni di luce o di ombre che, adoperata con tanta maestria, ha fatto di lui il poeta di Parigi e dell'Ile de France. Ma egli seppe anche rendere il carattere di ogni altro spettacolo naturale. Quanti angoli d'Italia, di Germania, di Olanda non ha egli dipinti con leggerezza e fervore? E questa facilità ch'egli possiede di vedere per piani e masse colorate, fa di lui uno dei migliori interpreti del paesaggio che esistano, e sopratutto dei paesaggi arrichiti da un'immagine d'acqua, sia di riviera o di mare. In realtà l'acqua non ha mai avuto un'analista più sottile, e in questo egli non si stacca interamente dagli impressionisti. Un po' della loro tradizione vive ancora in lui, e del resto vedremo come egli si sia formato proprio alla loro scuola.

In un paesaggio Marquet vede le linee essenziali, quelle che ne segnano la organica struttura, che gli danno carattere, e per meglio mettere ciò in valore egli trascura volontariamente ogni particolare ozioso. Delâcroix aveva insistito sulla necessità di sacrificare in un quadro gli elementi inutili: « La prima idea (egli dice) lo schizzo che si può considerare l'uovo o l'embrione dell'idea, è di solito lontano dall'essere completo; esso contiene tutto, se si vuole, ma bisogna riuscire a trar fuori questo tutto,

ALBERT MARQUET: CHENNEVIÈRES
MUSÉE DU LUXEMBOURG (PHOT. LIBRAIRIE DE FRANCE).

MARQUET: UNA STRADA DI COLLIOURE (*fot. Librairie de France*).

che non è altro che l'assieme delle parti. Ciò che appunto fa di questo schizzo l'espressione per eccellenza dell'idea, non è la soppressione dei particolari, ma la loro completa dipendenza dalle grandi linee che debbono dominare su tutto. La più grande difficoltà consiste dunque nel ritornare, nel quadro, a questa eliminazione dei particolari che pur formano la composizione, la trama stessa del dipinto... Non so se sbaglio, ma credo che i più grandi artisti abbiano dovuto molto lottare contro questa difficoltà, la più grave di tutte » [1].

Ora è proprio questa difficoltà sulla quale Delacroix insiste tanto, che si può dire quasi ignorata da un'artista come Marquet, tanto egli va d'istinto alle linee essenziali, a quelle da cui un'occhio esercitato non si stacca più. Egli vede per masse colorate; e così imprime a tutti i suoi paesaggi uno stile tanto personale. E se molti artisti contemporanei deliberatamente rifuggono dal

marquet

MARQUET: IL PORTO DI NAPOLI (*fot. Librairie de France*).

MARQUET: NOTRE DAME DI PARIGI (*fot. Librairie de France*).

particolare aneddotico e noioso, ciò si deve in gran parte al suo esempio.

Non bisogna credere che Marquet sia giunto a una tale ammirevole semplificazione delle forme senza una lunga disciplina e una lunga elaborazione tecnica. Quelli che sono tentati d' imitare le sue pitture, spesso non arrivano che a fare un'opera vuota e vana, se non hanno la sua preparazione solida e forte. Quel che è vero per gli artisti del Quattrocento e del Cinquecento, è vero altrettanto per quelli di oggi; l'arte non è solo spontaneità d'espressione, ma anche mestiere e mestiere che si impara con pazienza. Troppi pittori dimenticano oggi questa regola fondamentale e cadono nel semplice dilettantismo a forza di cercare il tocco originale e rapido.

L'esempio di Albert Marquet è un ottimo insegnamento. Egli si è abbeverato alle più pure sorgenti del genio francese e ha coscienziosamente copiato Poussin; la copia

MARQUET: IL BACINO DELL'AMIRANTE AD ALGERI (*fot. Librairie de France*).

del *Baccanale* del Louvre che si trova nel Museo degli Andelys è opera sua. Egli ha copiato anche Tiziano. Tutto il tempo che frequentò lo studio di Gustave Moreau, egli andava anche ogni giorno al Louvre, alla scuola dei genii più grandi e più limpidi.

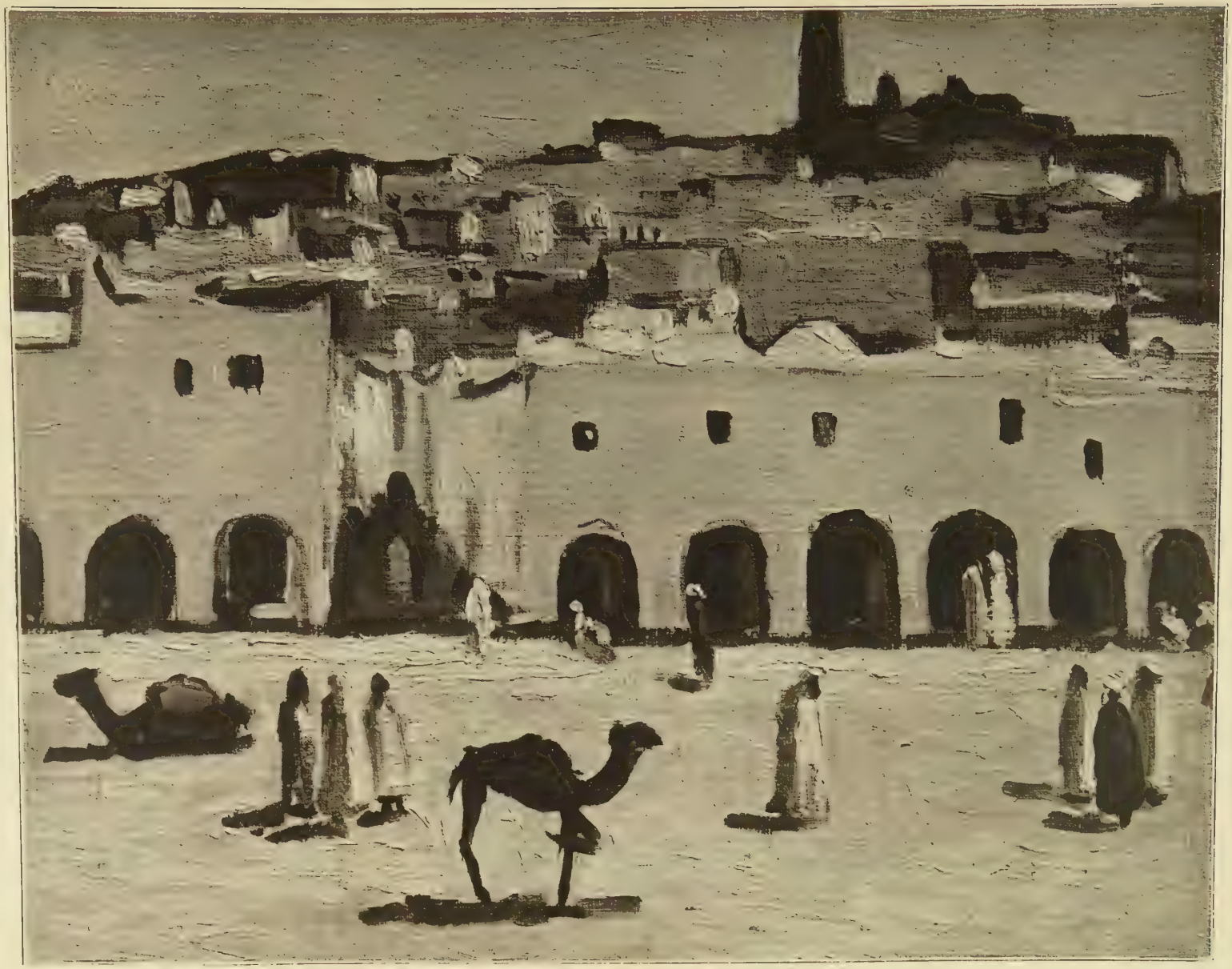
Dopo aver in tal modo respirato una nobile atmosfera, si mise di fronte alla natura. I suoi primi paesaggi furono della Gironda, di Normandia, della Charente, alla « Societé Nationale » nel 1899, e poi agli « Indépendants » nel 1901. Era naturale che lo spirito novatore di Marquet preferisse questi due « salons ». Quando si scriverà la storia della pittura dal 1890 al 1914, ci si meraviglierà del posto che occupò specialmente il « Salon de Indépendants », dove esposero quasi tutti i postimpressionisti e quelli che s'ispiravano a Cézanne; la « Société Nationale des Beaux Arts », ebbe anche essa il suo momento di celebrità dopo la scissione clamorosa dal « Salon des Artistes Français »; e il suo compito fu allora analogo a quello che hanno oggi il « Salon d'Automne » e il « Salon des Tuileries ».

Le prime opere di Marquet risentono evi-

marquet

MARQUET: NOTRE DAME DI PARIGI.

MARQUET: AMBURGO SOTTO LA NEVE (fot. Libertà di Fuoco)



MARQUET: LA PIAZZA DI GHARDAIA (*fot. Librairie de France*).

MARQUET: IL VECCHIO PORTO DI MARSIGLIA
(*fot. Librairie de France*).

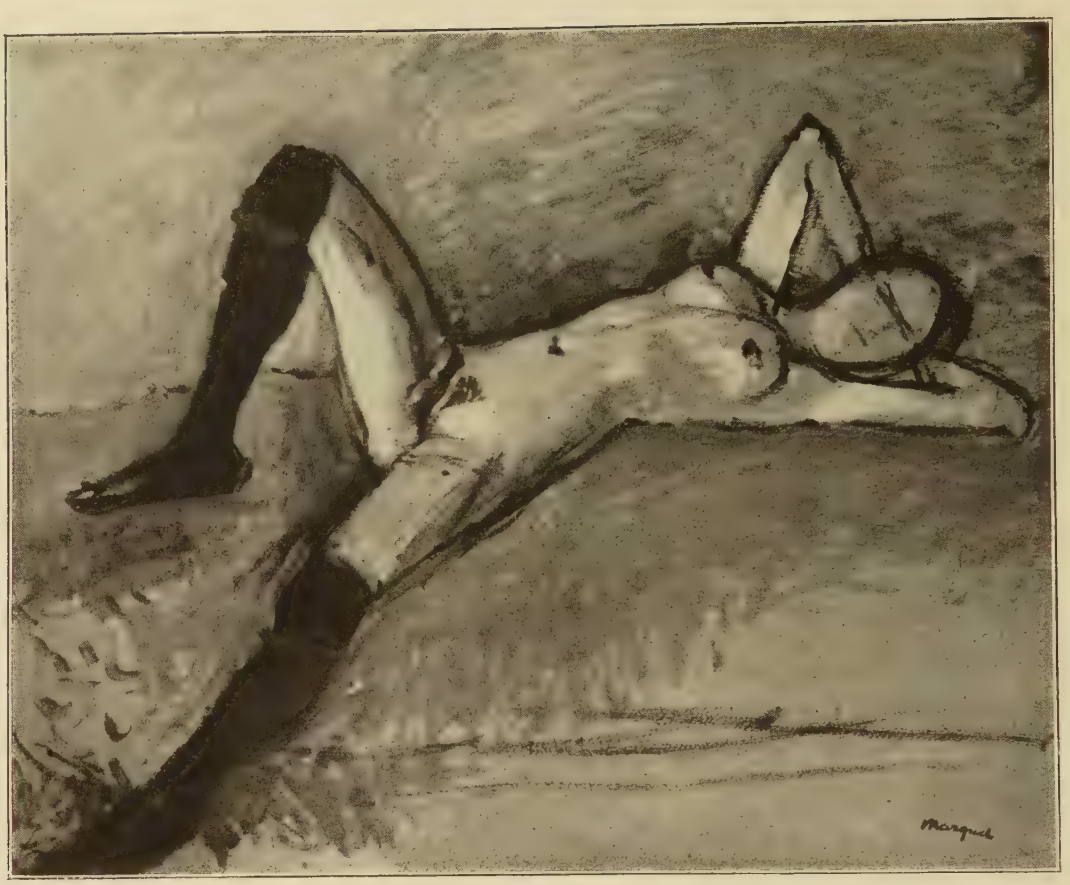
dentemente dell'influenza impressionista, e ciò non è inutile a constatare, perchè, pur non avendo mai adottata la tecnica di un Monet, di un Seurat, di un Signac, gli è tuttavia rimasto un che del pensiero che guidò gli impressionisti nelle loro opere. Chi s'era principalmente preoccupato degli effetti di luce, non poteva lasciare indifferente un artista come il Marquet, dotato di una visione così acuta e sicura. Nella sua pittura che s'ispira alle ricerche cézanniane, ma che nonostante le visibili influenze resta personalissima, spesso affiora un ricordo assai netto di alcune ammirazioni giovanili, e non c'è dubbio che Marquet abbia amato Monet, Renoir, Pissarro. E questo miscuglio di impressionismo e di cézannismo, che doveva poi svolgersi in una tecnica morbida e delicata, è la seconda tappa nella formazione della sua arte.

Io ricordo sempre le prime pitture di Marquet, che vidi al « Salon d'Automne »

MARQUET: NUDO SU UNO SFONDO DI STOFFE (*fot. Librairie de France*).

del 1904. Rappresentavano i Lungo Senna e vedute di Notre-Dame, e lasciavano una impressione straordinaria di schiettezza, di semplicità e di finezza. E da allora ho sempre ritrovato dinanzi alla sua opera la medesima sensazione di chiarezza e di varietà. Egli ha studiato le prospettive lontane della Senna dominate dal suo studio del Quai Saint Michel, in quasi tutte le ore del giorno (ciò che è ancora una pratica impressionistica); ed è rimasto inimitabile nel tradurre le sfumature di grigio dell'atmosfera che avvolge le case di questi « quais », le velature e le brume delle mattine d'inverno, i giochi di luce nelle mattine di primavera. Se dunque egli è stato il solo a poterli definire con tanta giustezza, vuol dire che niente della loro sottigliezza gli sfuggiva. È noto con che sveltezza e precisione egli lavora. I suoi impasti preparati sulla tavolozza li mette sulla tela con una pennellata rapida e definitiva. Non ci sono titubanze nel suo mestiere. Egli è franco e pronto; ed è davvero una cosa mirabile questa certezza di visione che evita tanti errori a chi la possiede.

Marquet è dunque il pittore dei « Lungo » Senna, il pittore delle vedute che chiudono Notre-Dame, i Grands Augustins, lo



MARQUET: STUDIO PER « LE DUE AMICHE » (*fot. Librairie de France*).

Châtelet; è il pittore della bruma, dell'atmosfera impalpabile, che sempre torna con gioia a queste sue impressioni di Parigi, le prime, le più spontanee e le più forti, e traverso le quali egli ha espresso il meglio di sè. Egli ha anche saputo rendere con molta finezza altri aspetti della città, e la sua « Piazza della Trinità » è piena di una luce delicata e di un senso prospettico affascinante, quanto le migliori vedute urbane di Pissarro.

Ma Marquet si dette presto a viaggiare. Dapprima fu attratto dai paesaggi francesi: la Normandia, la Gironda, la Charente, e si può dire che d'istinto egli si dirigeva verso una natura animata dalle acque. I fiumi dell'Ile de France, e quelli della Normandia diventano il principale elemento dei suoi quadri. L'impressione di mobilità che essi ci danno a Poissyb, a Herblay, sono la vita stessa dell'opera; i toni dell'acqua e del cielo formano una scala infinitamente delicata che comunica all'insieme del paesaggio una leggerezza trasparente.

Dopo, il mare lo attrasse.

Nel 1913 egli soggiornò sul Mediterraneo provenzale a Saint Tropez, piccolo porto nascosto in una insenatura dove l'acqua è meravigliosamente bella e di dove la vista si stende lontana sull'orizzonte che ricorda, per la purezza delle sue linee, certi orizzonti della Toscana. Molti sono i pit-

MARQUET: LE CALZE ROSSE (*fot. Librairie de France*).

tori d' oggi che hanno abitato a Saint Tropez ed espresso la bellezza di questo paesaggio. Si potrebbe fare uno studio interessante intorno alle interpretazioni che di esso ci sono state lasciate; sarebbe come un riassunto dell'evoluzione pittorica d'oggi, da Matisse e Marquet fino a Edmond Céria.

Dopo il soggiorno in Provenza, nel 1906 egli dipinge all'Havre. Più tardi, nell'inverno del 1909, è ad Amburgo e nell'estate seguente a Napoli. Nel 1911 fa il suo primo viaggio africano al Marocco, a Tangeri; nel 1914 va nei porti d'Olanda. Il mare, che non ebbe mai un interprete più raffinato, lo attrae senza riposo. La serie di vedute d'Amburgo è una delle pù belle ch'egli abbia eseguite; e in uno stile dei più sobrii egli ha disegnato l'architettura maestosa e compatta di questo porto immerso nella sua atmosfera pesante.

Napoli lo ha incantato. Ma non cercate nella traduzione ch'egli ha dato dello spet-

tacolo del golfo, nessuno degli elementi pittoreschi che sembrano inseparabili da quello. Marquet non ha veduto se non le linee che avvolgono la massa del Vesuvio, il cielo, l'acqua e le barche dei pescatori. Tutto ciò è di una semplicità classica; i rapporti da tono a tono sono di una squisita poesia; egli ha resa nella sua purezza l'essenza della natura meridionale prendendone gli elementi caratteristici, abbandonando ogni accessorio.

Quando Marquet dipinge i « quais » di Rouen, i porti della Rochelle, di Bordeaux, di Cette o di Collioure, parla sempre la stessa lingua chiara e sobria. Il *Porto della Rochelle*, esposto al « Salon d'Automne » del 1921 è fatto di niente (*pag. 323*). In lontananza è la città; e sul primo piano qualche barca ben disegnata appare nella sua forma piena costruita da una gamma ammirevole di grigi, che mescolati ai bianchi e ai leggeri azzurri attribuiscono al cielo e all'acqua toni d'una trasparenza e di una stupenda limpidezza.

Una visione così rara doveva rinnovare le nostre più comuni immagini affricane. Da cinque anni Albert Marquet si reca regolarmente ogni anno nell'Affrica settentrionale, e da ogni soggiorno riporta qualcuna delle sue opere più originali. Durante il corso del XIX secolo molti pittori hanno visto l'Affrica attraverso una letteratura strana e romantica, la quale non sognava che fantasie coreografiche di cavalieri arabi, luminosi tramonti, abbigliamenti sordidi o multicolori, e per molto tempo nessuno volle vedere il paese quale era nella sua semplicità e grandezza. Un curioso effetto di miraggio pareva obbligasse ogni artista a offrirci uno splendore superficiale, anzichè impressioni vere e sincere. All'esposizione degli Artisti Orientalisti che ebbe luogo nel 1923, nella Galleria Georges Petit, a Parigi, si ritrovarono ancora gli avanzi di questo romanticismo d'ordinazione vicino alle impressioni giovani e vive di bella sincerità di un Maurice Denis, d'un Camoin o di un Launois. Tra questi dipinti due o tre paesi algerini di Marquet colpivano per il loro stile e per la giustezza dei loro toni. Dopo essere stato il pittore dei « quais » parigini, di Amburgo, di Napoli, Marquet è diventato il pittore dei « quais » d'Algeri e della baia meravigliosa dominata dalle montagne di Kabilia.

Durante l'estate 1923 egli scelse, stabilendosi nel villaggio arabo di Sidi-bu-Sahid, vicino a Tunisi, uno dei più belli orizzonti che esistano sul Mediterraneo. Rifugiato in un luogo che i costruttori moderni hanno rispettato e che ha conservato intatto il suo sapore anacronistico, egli ha saputo dare a questa originalissima natura una calma e una serenità che nessun tono violento turba e che derivano specialmente dall'equilibrio dei colori e delle forme.

Talvolta Albert Marquet abbandona la costa per le oasi del Sud, ed è ancora lui che forse ne ha reso con maggiore evidenza l'atmosfera schiacciante. La lontana città dei Mozabiti, Ghardaia, vissuta lungamente in una solitudine selvaggia, fuori ogni contatto con la civiltà moderna, appare nel quadro della collezione Meley (1921) come la città inviolata, con le mura e gli archi, di cui una bella patina unifica il colore con quello dell'aria (*pag. 333*).

Questo pittore dell' acqua e dell' aria, questo sottile evocatore così delle rive mediterranee, come delle nordiche, ha qua-

MARQUET: NUDO, DISEGNO (*fot. Librairie de France*).

lità straordinarie di costruttore. Si fondono in lui, come abbiamo già detto, la tradizione impressionista e quella di Cézanne. Quello stesso artista che con tanta finezza ha potuto analizzare ciò che di più inafferrabile è nella colorita atmosfera che circola intorno a noi, ha dipinto dei bei nudi d'una struttura forte e talvolta addirittura potente, mentre quando ha fatto dei ritratti, li ha composti in modo squisito. I suoi nudi sono incisivi e gagliardi quanto i suoi disegni. Quando Charles-Louis Philippe parlava degli appunti gettati da Marquet sul foglio con un tocco rapido e spontaneo, impressioni còlte da lui nei quartieri suburbani, il romanziere era appunto colpito dal vederlo rendere l'immagine che aveva dinanzi agli occhi, con una « giustizia insolente e severa », con un senso della verità che sa giungere diritto allo scopo.

Nelle forme nette e precise dei suoi nudi non c'è nulla che richiami quelli di Renoir o di Bonnard; e nella loro grande solidità di linee e di materia, certamente essi contano tra i più belli che ci abbia data l'arte moderna. Egualmente i suoi disegni si fanno notare per la sicurezza di un contorno che attinge senso e forza dalla propria sem-

plicità. Charles-Louis Philippe ha definito in modo felice questa acutezza di visione, che sa « trovare accenti di una tale verità da poter trascurare le cure assidue, di solito necessarie, perchè nulla manchi ad un disegno ». « Noi gli saremo grati », egli aggiunge, « d'aver di un subito scoperto ciò che potremmo chiamare le forze della vita e di averne poi indicati i punti di applicazione ». « Egli possiede » conclude lo scrittore « un senso dell'equilibrio e del valore delle cose, che sa preservarlo dalle infelici arditezze allontanandolo da ogni errore » (2).

Nulla è più vero di queste parole, poichè mai il senso dell'equilibrio abbandonò Marquet, e i suoi quadri più significativi hanno qualchecosa di chiaro, di logico e insomma di classico, che dà loro un posto speciale nell'evoluzione dell'arte moderna.

Nessuno al pari di lui sa cogliere il carattere fondamentale di un paesaggio e della sua luminosità; per la purezza della sua visione egli fa pensare ad alcuni olandesi oppure a Constable o a Daubigny. La sua opera è una scuola di probità, di semplicità, di sobrietà e perciò egli ha già l'aspetto di un classico. Così quando gli sarà dato al Louvre, dove sono i suoi migliori maestri, il posto che merita, farà stupire l'importanza che il suo paesaggio avrà avuto nel ventesimo secolo, e si vedrà in lui uno dei più sinceri pittori di un'epoca in cui la sincerità è stata spesso una vana parola.

JEAN ALAZARD.

---

(1) *Journal d'Eugène Delacroix*, Paris, 1893, II, pag. 336-7.

(2) CHARLES-LOUIS-PHILIPPE: *Dix dessins d'Albert Marquet* (Grande Revue, 25 octobre 1908). Charles-Louis-Philippe fu un intimo amico di Albert Marquet, che fece numerosi disegni per illustrare il romanzo di lui, *Bubu de Montparnasse*.

COMMENTI.

CASORATI e OPPI, nella mostra internazionale alla Kunsthaus di Zurigo, hanno avuto, a detta degli stessi giornali svizzeri, un successo schietto e unanime, superiore, sembra, a quello di tutti gli altri invitati stranieri, anche di grande nome, Matisse, Picasso, Utrillo, Van Dongen, ecc. Perchè nemmeno un comunicato Stefani di due righe ha annunciato la mostra di Zurigo e il buon successo italiano? Qui avrebbe ragione Benedetto Croce: se fossero stati ciclisti...

Ma Benedetto Croce afferma che « l'Italia è in una condizione di miseria: miseria che è da temere che peggiorerà quando saranno via via spariti gli uomini che avevano imparato a lavorare nel campo intellettuale e artistico negli anni a noi più prossimi ». Per la letteratura, tanto di cultura quanto di fantasia, Croce ha ragione; e più ragione avrebbe se insieme ai miseri casi nostri considerasse anche quelli di Francia e di Germania, che non ci sembrano più rosei. Ha ragione anche quando depreca che noi stessi si tenti di là dai confini a colpi di gran cassa la così detta valorizzazione dei libri e del pensiero italiano. I buoni libri camminano da loro, e Benedetto Croce lo sa per diretta esperienza.

Ma per le opere d'arte dissentiamo. Metterle in mostra non è atto di vanità, ma di necessità. Quadri e sculture si giudicano solo se si vedono. Non se ne tirano mille o dieci mila copie come dei libri. Ve n'è un solo esemplare, e con le tariffe d'oggi l'autore, di suo, non si può nemmeno permettere il lusso di farlo molto viaggiare. Né ancóra si può negare che il Governo desideri di far conoscere l'arte italiana. Ma nel fatto è una baraonda. La buona volontà c'è, ma è divisa tra gli Esteri e l'Istruzione. Nessuno coordina, per lo più nessuno sceglie, o, se osa scegliere, si trova contro raccomandazioni inaspettate e potenti. Peggio, nessuno pensa al gusto e alla cultura della nazione cui quella mostra è destinata. A Parigi Arduino Colasanti ha dovuto, arrivando la vigilia dell'inaugurazione, cacciar fuori roba che nemmeno la misericordiosa Monza avrebbe accettata. Si badi: uno o due vagoni di roba, e non pochi oggetti qua o là. Invece una piccola e privata mostra ordinata a Londra dal de Benedetti, ha avuto applausi da ogni parte; e ieri a Zurigo Casorati e Oppi che i lettori di *Dedalo* conoscono bene, sono stati ammirati e lodati quanto nessun altro.

Questa baraonda deve finire. Solo il Ministro degli Esteri può farla finire.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli e C.
Milano - Via Broggi, 19

Direttore Responsabile: Ugo Ojetti.

RIPRODUZIONI DI MOBILI ITALIANI ANTICHI

ARMADIO XVIII SECOLO IN LEGNO ROSA E PALISSANDRO.

MILANO - ROMA - "DUCROT" - NAPOLI - PALERMO

VT VEHE
·MENTER
ARDEAT